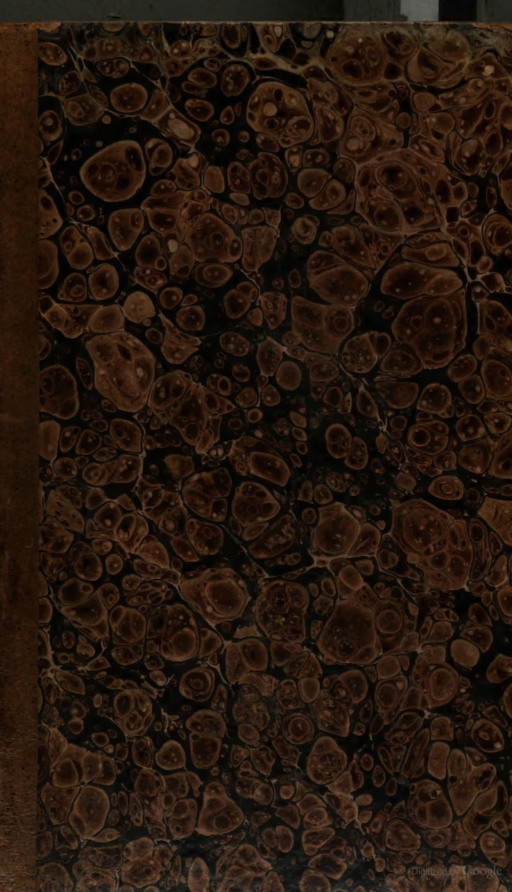
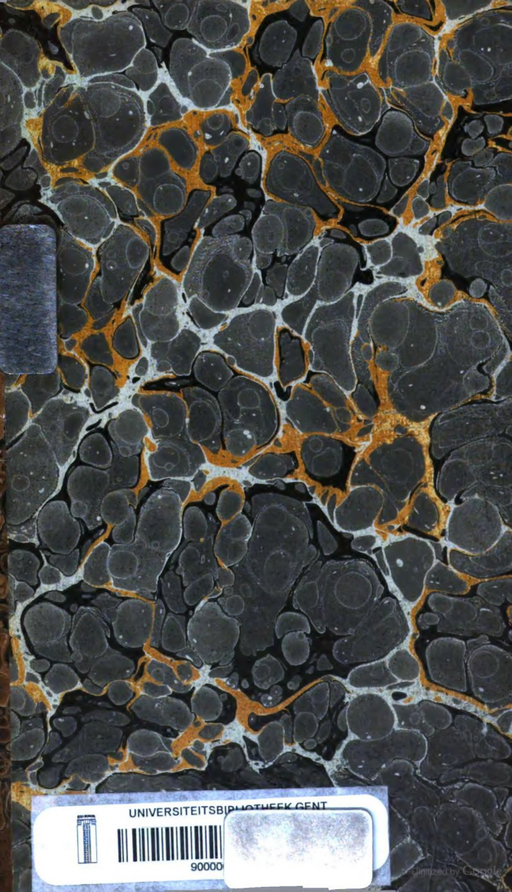
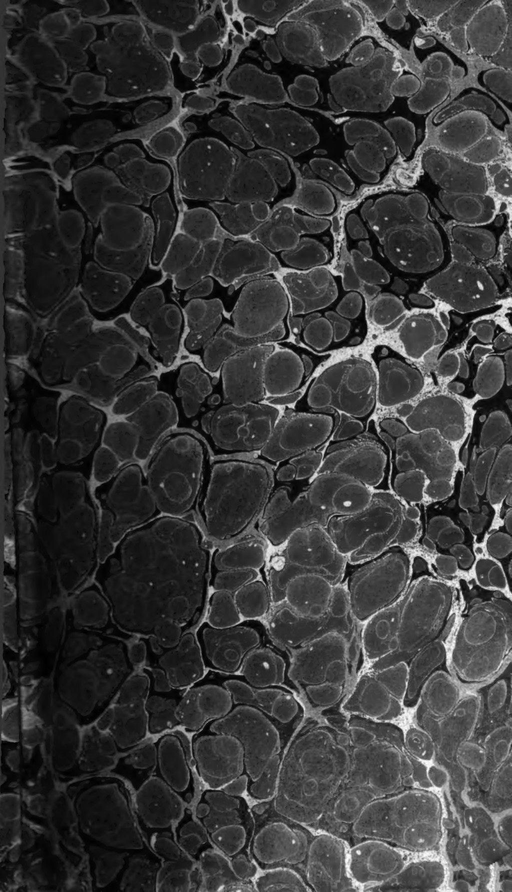


Digitized by Google



Digitized by Google

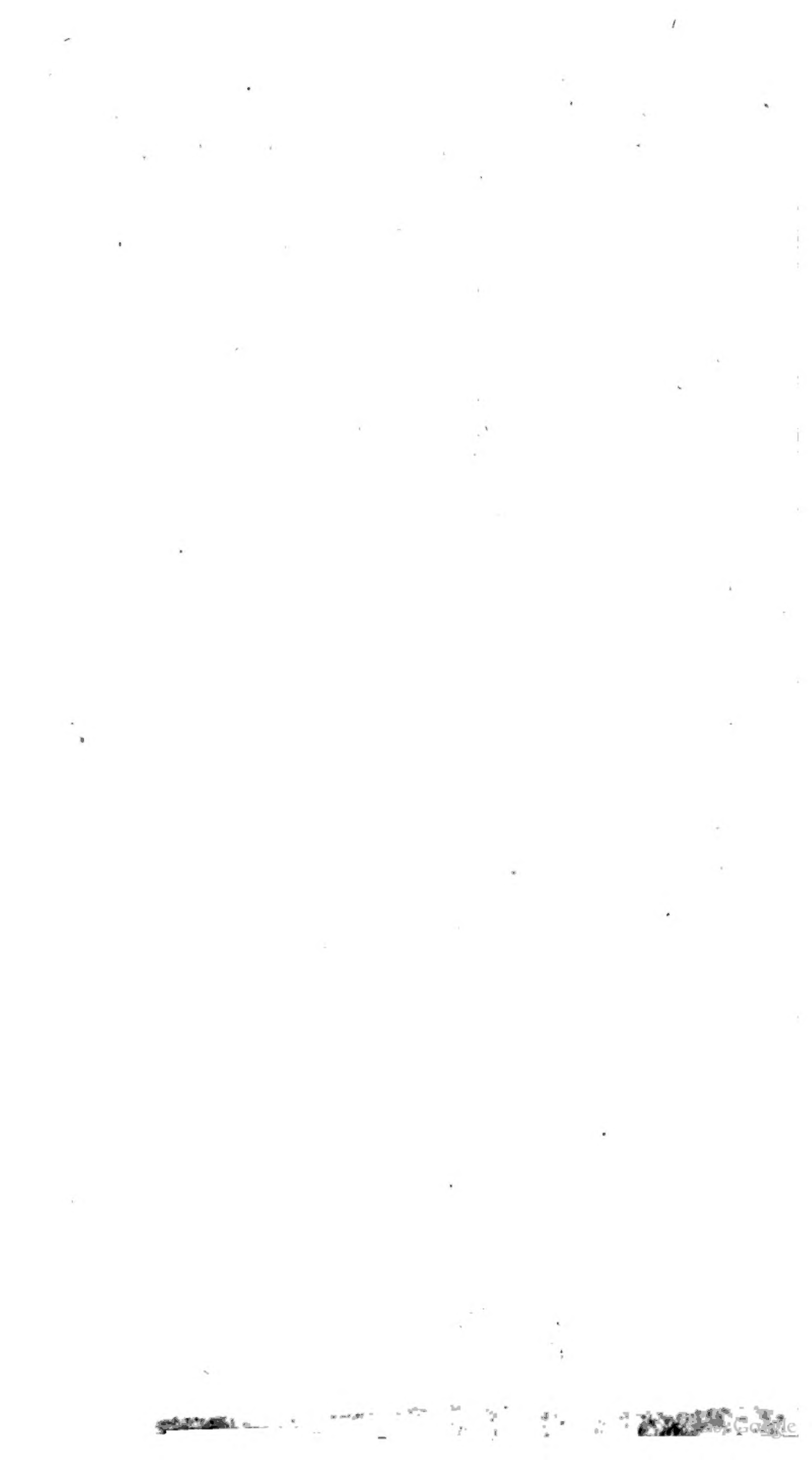


Philos. 152

Digitized by Google

G. J. Brinker
1883.

Digitized by Google



# Allgemeine Theorie
der
# Schönen Künste

in einzeln,
nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter
auf einander folgenden, Artikeln
abgehandelt,

von

Johann George Sulzer,
Mitglied der Königlichen Academie der Wissenschaften in Berlin rc.

## Dritter Theil.



Neue vermehrte zweyte Auflage.

Leipzig,
in der Weidmannschen Buchhandlung, 1793.



Digitized by Google

Digitized by Google

# Vorrede

## zur ersten Ausgabe.

Ich würde den Leser hier mit keiner Vorrede aufhalten, wenn ich mich nicht für verpflichtet hielte, ihn zu benachrichtigen, daß in diesem Theile die meisten und vorzüglichsten Artikel, die in die Musik einschlagen, nicht von mir, sondern, wie Kenner es bald merken werden, von einem wirklichen Virtuosen herrühren *). Er hat die Gefälligkeit für mich gehabt, eine



*) Herrn Schultze aus Lüneburg. Nachdem er hier von Herrn Kirnberger in der musikalischen Setzkunst unterrichtet worden, begab er sich in Dienste einer polnischen Fürstin, wodurch

Arbeit, der ich selbst bey weitem nicht gewachsen war, auf sich zu nehmen. Von ihm sind also vom Anfange des Buchstabens S bis zu Ende des Werks alle Artikel üb r musikalische Materien, nur wenige ausgenommen, die ich schon vorher entworfen hatte. Dadurch hat dieser Theil einen beträchtlichen Vorzug über den vorhergehenden erhalten. Denn ob ich gleich für den ersten Theil des Unterrichts und Beystandes eines der gründlichsten Tonsetzer itziger Zeit, des Herrn Kirnbergers, genossen habe, so war ich doch nicht im Stande, das, was ich zu sagen hatte, mit der Gründlichkeit und Leichtigkeit, die nur den Meistern in der Kunst eigen ist, vorzutragen. Indessen hat Herr Kirnberger auch in diesem

wodurch er Gelegenheit bekam, durch Reisen nach Frankreich und Italien sich eine gute Kenntniß des gegenwärtigen Zustandes der Musik in diesen Ländern zu erwerben, die berühmtesten Virtuosen zu hören, und dadurch seine Einsicht in die Kunst zu erweitern.

Digitized by Google

sem Theile, sowol mir, als dem Herrn Schultze viel wichtige Bemerkungen, die seine gründliche Theorie und große Erfahrung an die Hand gegeben hat, mit ausnehmender Bereitwilligkeit mitgetheilet.

Weiter habe ich hier meinem Leser nichts zu sagen. Denn ich finde es weder nöthig noch schiklich, das Werk gegen einige widrige Urtheile, die man über den ersten Theil hier und da geäußert hat, zu vertheidigen. Was in meiner Theorie wahr ist, wird ohne mühsame Vertheidigung oder Rechtfertigung sich von selbst gegen allen Tadel schützen. Der Theil meiner Theorie, der sich nicht durch seine eigene Kraft halten kann, mag in Vergessenheit fallen. Ich halte überhaupt dafür, daß ein Werk, das nicht aus eigenen innern Kräften gegen Zeit oder Tadel bestehen kann, seinen Fall verdiene, und durch keine Schutzschrift vor demselben verwahrt werden könne.

Das einzige, dessen ich meine Leser zu überzeugen wünschte, ist dieses, daß ich nichts ohne vorhergegangene genaue Prüfung der Sachen hingeschrieben, und daß ich an Orten, wo ich andre tadle, nie die Absicht gehabt habe, ihnen wehe zu thun, sondern blos die Wahrheit zu sagen, wo ich es für wichtig genug hielt, sie unter der Gefahr, andern zu mißfallen, einzuschärfen.

Daß es mir einige Kunstrichter, oder Liebhaber, die meines Erachtens in einem gar zu hohen Ton und mit zu uneingeschränktem Lobe von gewissen Werken des Witzes sprechen, übel nehmen, daß ich hier und da eine ganz andere Meinung darüber geäußert habe, ficht mich wenig an. Ich schätze zwar jedes Talent hoch; kann aber deswegen nicht jeden Gebrauch desselben billigen. Ich dringe durchgehends darauf, daß die schönen Künste ihren Werth und ihre Würde nicht von den Werken eines blos spielenden und scherzenden Witzes, so fein er auch seyn mag, sondern

von den ernsthafteren Werken bekommen, die auf den grossen Zwek, die Besserung und Erhöhung der Gemüther abzielen. Diese Wahrheit wird auch der witzigste Kopf gewiß nicht umstoßen; er müßte denn beweisen können, daß die Wolfarth einzeler Menschen und der Gesellschaften überhaupt nicht auf Tugend und Rechtschaffenheit, sondern auf Witz und lachende Phantasie zu gründen sey.

---

Verzeich=

# Verzeichniß

einiger fremden Kunstwörter, über die in diesem Werk unter andern Namen eigene Artikel vorkommen.

Localfarben S. Eigenthümliche Farben.
Medaille S. Schaumünz.
Medailleur S. Stempelschneider.
Modillon S. Sparrenkopf.
Modus S. Tonart.
Monument S. Denkmal.
Nische S. Bilderblinde.
Parquetterie S. Tafelwerk.
Pas S. Schritt.
Paßionen S. Leidenschaften.
Platfond S. Dekengemählde.
Poesie S. Dichtkunst.
Poet S. Dichter.
Poetik S. Dichtkunst.
Point d'Orgue S. Orgelpunkt.
Proportion S. Verhältniß.
Recapitulation S. Wiederholung (summarische.)
Reflex S. Wiederschein.
Resolution S. Auflösung. (Musik.)
Rhetorik S. Redekunst.
Roulade S. Läuffe.
Sentenz S. Denkspruch.
Simplicität S. Einfalt.
Situation S. Lage der Sachen.
Stil S. Schreibart.
Stok, Stokwerk S. Geschoß.
Theater S. Schaubühne.
Triglyphen S. Dreyschlitz.
Transitus S. Durchgang.
Transposition S. Versetzung.
Unisonus S. Einklang.
Variationen S. Veränderungen.
Volute S. Schneken.

---

K. Kälber=



# K.

## Kälberzähne.
(Baukunst.)

So nennen einige deutsche Baumeister die kleinen Glieder, die gewöhnlich in den zierlichen Ordnungen den untersten Theil des Kranzes ausmachen, und also gerade über dem Fries einer Reihe etwas von einander abstehender Zähne gleichen *). Schiklicher ist der Name Zahnschnitt, den Goldmann ihnen gegeben, unter welchem Wort sie näher beschrieben werden.

## Kalt.
(Schöne Künste.)

Dieses Wort wird in den schönen Künsten, bey mehrern Gelegenheiten in figürlichem Sinn genommen. Am gewöhnlichsten bedeutet es eine ruhige und gelassene Gemüthsfassung bey leidenschaftlichen Gegenständen. Man sagt von einem Menschen, er sey von kaltem Charakter, (er habe ein kaltes Geblüt,) wenn er bey solchen Gelegenheiten, da fast alle Menschen in Leidenschaft gerathen, ruhig und gelassen, ohne merkliche Lebhaftigkeit ist. Eine solche Fassung ist, so gut als die Leidenschaft selbst, ein Gegenstand der schönen Künste. Denn ob sie gleich auf Erwekung lebhafter Empfindungen, die man auch warme Empfindungen nennt, abzielen, und in so fern gebraucht werden, dem menschlichen Gemüthe eine heilsame Wirksamkeit zu geben, und seine Triebfedern zu spannen: so kann doch die kalte Gemüthsfassung auf mancherley Weise der Gegenstand, oder das Ziel der Werke des Geschmaks seyn. Aber alsdenn muß sie nicht eine natürliche Trägheit und Unempfindlichkeit, sondern eine ungewöhnliche Stärke der Vernunft zum Grunde haben. Denn ein unempfindlicher Mensch ist fast immer ein armes, unbrauchbares Geschöpf; aber der durch die Stärke der Vernunft bey leidenschaftlichen Gegenständen kalt bleibende Mensch, verdienet überall unsre Aufmerksamkeit.

*) S. die Figur im Artikel Gebälk, II Th. S. 311. wo diese Glieder gerade über der Linie c f stehen.

Es scheinet um so mehr der Mühe werth, die Dichter und den Redner auf diesen Gegenstand aufmerksam zu machen, da er gewöhnlich ganz übersehen wird. Die meisten Kunstrichter sprechen von warmen, lebhaften Empfindungen, als wenn sie die einzigen wären, worauf die redenden Künste zielen: und selten trift man in Werken der Kunst merkwürdige Charaktere von kalter Art an.

Sollte der durch die Stärke der Vernunft bey leidenschaftlichen Gegenständen kalt bleibende Mensch, für den Künstler ein weniger vortheilhafter Gegenstand seyn, als der durch Leidenschaft aufgebrachte? Dieses werden nur die Künstler behaupten, denen es selbst an einem gewissen Grad der Stärke des Geistes fehlet. Nur diese werden allemal einen aufbrennenden Achilles einem kalten Regulus vorziehen. Freylich ist es sehr viel leichter jenen, als diesen, nach seinem Charakter reden und handeln zu lassen. Der leidenschaftliche Zustand ist dem Menschen gewöhnlicher, als der kalte, der eine Wirkung der Vernunft ist; darum wird jener dem Künstler in der Bearbeitung, und dem Liebhaber in der Beurtheilung und im Genuß leichter, als dieser.

Aber eben deswegen hat der Künstler, um etwas ganz vorzügliches zu machen, die Gelegenheit in Acht zu nehmen, solche schwerere Charaktere zu behandeln. Dadurch kann er bey den feinesten Kennern sich den größten Ruhm erwerben, und den Beyfall der Menschen erhalten, die eine höhere Vernunft, eine vorzügliche Stärke des Geistes, über die andern erhebt. Das Kalte ist der Erhabenheit eben so fähig, als das Leidenschaftliche, und rühret noch mehr, weil es seltener ist, und höhere Gemüthskräfte erfodert. Ein Beyspiel davon giebt uns der alte Horaz des P. Corneille. Die Antwort, die ihm der Dichter bey einer höchst leidenschaftlichen Gelegenheit in den Mund legt *): Qu'il mourût, wird mit Recht unter den Beyspielen des Erhabenen angeführet. Sie ist kalte Vernunft, und ruhige Stärke des Geistes. Und so ist der Abschied des Noah und Sipha in der Noachide **).

In Absicht auf den Nutzen können wir anmerken, daß man zwar sehr oft nöthig hat, den trägen Menschen anzutreiben, seine Kräfte zu brauchen: aber auch nur gar zu oft sind die Nerven der Seele zu reizbar, und fodern den Einfluß der kühlenden Vernunft.

Wir empfehlen dem epischen und dem dramatischen Dichter, ein ernstliches Nachdenken über die Wichtigkeit der kalten Charaktere. Kommen sie gleich selten vor, so sind sie dann von desto größerm Gewichte. Selbst die Ode, oder wenigstens das Lied verträgt bisweilen den kalten Ton der Vernunft. Wer Lust hat in diesem Fach Versuche zu machen, der kann sich dazu am besten dadurch vorbereiten, daß er sich mit den Schriften der alten Stoiker, und der ächten Schüler des Sokrates, dem Xenophon und Aeschines bekannt macht. Denn nirgend erscheinet die Vernunft so sehr in ihrer wahren Stärke, als in diesen beyden Schulen der Philosophie. Aber wie viel gehört nicht dazu, in dieser Art glüklich zu seyn; wie leicht ist es nicht, hier matt und langweilig zu werden? Die Kunst erfodert vorzüglich eine lebhafte Einbildungskraft; und wie gar selten ist diese mit der starken Vernunft verbunden?

Den Rednern und Schauspielern ist in Ansehung des Vortrages noch ein Wort hierüber zu sagen. Auch da

*) S. Art. Groß, II Th. S. 445.

**) S. Art. Heroisch, II Th. S. 577.

da scheinet es, daß man auf den feurigen Ausdruk so viel Aufmerksamkeit wende, daß der kalte darüber ganz vergessen wird. Und doch ist dieser überall nothwendig, wo der Inhalt selbst blos Vernunft ist. Wo Sachen vorkommen, die in dem Ton der Berathschlagung und der Ueberlegung geschrieben sind, da muß der Vortrag kalt, aber nachdrüklich seyn. In der Kälte des Redners selbst liegt oft schon die *Kraft* der Ueberzeugung, so wie er im Gegentheil oft durch die Hitze, womit er in uns dringet, uns verdächtig wird.

Es trifft sich so gar, daß bey sehr wichtigen Gegenständen die Sachen durch einen kalten Vortrag weit mehr Nachdruk bekommen, als der lebhafteste, feurigste Vortrag hätte bewirken können. Der Schauspieler kann die vorher angeführte Antwort des alten Horaz nicht wol in einem zu kalten und ruhigen Ton vortragen. Denn eben dadurch bekommt der Charakter des Mannes seine Größe. Und wie groß ist nicht das, was von dem Epiktet erzählt wird, der seinem grausamen Herrn, da er ihm in der Wuth ein Bein zerbrochen, in ruhigem kalten Ton sagt: Ich hatte dirs wol vorhergesagt, daß es so kommen würde. Es ist offenbar, daß dieses um so viel stärkern Eindruk machen muß, je kälter es gesagt wird.

**Kalt**, bezeichnet in der Mahlerey eine Unvollkommenheit in dem Colorit, da nämlich den gemahlten Gegenständen das Leben, und eine Wärme, die man in der Natur darin zu fühlen glaubt, fehlet. Nicht nur die Thiere, die, so lange sie leben, eine innerliche Wärme haben, sondern auch Landschaften, wo die Natur in ihrer vollen Wirksamkeit ist, erweken bisweilen eine Empfindung, die man mit der Wärme vergleicht. Ueberhaupt wendet man gar oft die Begriffe von Wärme und Kälte auf die Farben an. Gewissen Farben schreibet man so gar ein Feuer zu, und so scheinen andre kalt. Die schönen ganzen Farben, besonders wenn sie glänzen, erweken den Begriff der Wärme; die gebrochenen und matten Farben aber den Begriff der Kälte. Also ist jedes Gemähld, wo matte Mittelfarben herrschen, das daher aussieht, als wenn es mit gefärbten Kreiden gemahlt wäre, kalt. Man empfindet dabey, daß die Farben nicht das glänzende Kleid der Natur, sondern eine künstliche Schminke sind.

Ein kaltes Colorit benimmt dem Gemählde von der ersten Erfindung und Zeichnung sehr viel von seinem Werthe, wie man an den Gemählden des Poußin sehen kann. Je mehr der Mahler in Mischung und Zusammensetzung seiner Farben künstelt, und sie, wie die französischen Kunstrichter es wol ausdrüken, auf der Palette martert, je mehr läuft er Gefahr ein kaltes Colorit zu bekommen. Im Gegentheil also vermeidet man das Kalte, wenn man viel ganze Farben braucht; wenn man sie voll und stark aufträgt, und wenig darein arbeitet. Nur gehört alsdenn eine große Kenntniß und Fertigkeit dazu, nicht hart oder bunt zu werden. Die meisten Mahler würden ins Bunte fallen, wenn sie das warme und äußerst schöne Colorit eines Corregio nachahmen wollten *).

Es giebt eine Art zu mahlen, nach welcher die Gemählde durch das Alter die Wärme verlieren, welches man Absterben nennt; die also mit der Zeit kalt werden. Dieses geschieht, wenn der Mahler seine Farben nicht kennt, und solche untereinander mischt oder über einander trägt, die sich nach und nach zerstören;

*) S. Warm.

ten; oder wenn er die feinen Farben, die allmählig verfliegen, zu dünne aufträgt. Die Gemählde sterben allemal am wenigsten ab, die auf einmal gemacht, und wo eben deßwegen die Farben fett aufgetragen, und wenig in einander getrieben werden. Insgemein zieht sich bald der größte Theil des Oeles auf die Oberfläche, wo es in eine zähe Haut verwandelt wird, die eine Art von Firnis abgiebt, der die darunter liegenden Farben vor Veränderung bewahret.

## Kämpfer.

(Baukunst.)

Bedeutet ursprünglich einen an einer Mauer herausstehenden Stein oder andern Körper, auf den etwas kann gesetzt werden. Ehedem nannte man dieses, wie noch itzt an einigen Orten in Oberdeutschland, einen Kämpfer. Gegenwärtig drükt das Wort Kämpfer vornehmlich ein kleines Gesims aus, dem man auch bisweilen den französischen Namen Imposte giebt, das als der Knauf der Nebenpfeiler bey Bogenstellungen anzusehen ist, auf dem die Bogen ruhen, und ihre Wiederlage haben. Man sehe die Figur im Artikel Bogenstellung *), wo die Bogen an beyden Enden auf den Kämpfern stehen.

Die Kämpfer müssen nothwendig überall angebracht werden, wo Oeffnungen, wie Thüren und Fenster, oben in volle Bogen abgerundet sind, weil dadurch der Bogen selbst von den Pfeilern oder Gewänden, auf denen er steht, abgesondert wird, und sein Fundament, oder seine Wiederlage bekommt. Wird er weggelassen, so bekommen die im vollen Bogen gewölbten Oeffnungen ein sehr mageres und kahles Ansehen, wie jedes geübte Auge fühlen wird, wenn es z. B. in Berlin die Fenster an dem Palast des Prinzen Heinrichs, oder an dem Gebäude der Königl. Academie der Wissenschaften, betrachtet.

*) I Theil S. 427.

Die Kämpfer werden verschiedentlich, aus mehr oder weniger Gliedern zusammengesetzt, nachdem es die Ordnung, oder der Geschmak, der in dem Gebäude herrscht, erfodert. In den einfachesten Gebäuden sind es bloße Bänder, in zierlichen aber müssen sie schon aus verschiedenen Gliedern bestehen. Um hierin nichts unschikliches zu thun, darf der Baumeister nur dieses zum Grundsatz annehmen, daß der Kämpfer, als ein Knauf des Nebenpfeilers anzusehen sey. Daraus kann er leichte, nach Maaßgebung der Verhältnisse, die in jeder Ordnung statt haben, seine Größe und Beschaffenheit bestimmen. Dieses wird ihn auch abhalten, die Kämpfer als Bandgesimse zwischen den Wandpfeilern durchzuführen, wie viele Baumeister thun, oder gar ihn, als ein Gebälke mit Sparrenköpfen und Zahnschnitten zu verzieren, wie an dem Triumpfbogen des Constantinus mit höchster Beleidigung des guten Geschmaks geschehen ist.

Wo keine Wandpfeiler sind, und wo überhaupt das Gebäude, oder das Geschoß, nach ganz einfacher Art gebaut ist, da geht es noch an, daß die Kämpfer an der Mauer zwischen den Oeffnungen als Bandgesimse durchgeführt werden, wie an dem Berlinischen Zeughaus geschehen ist.

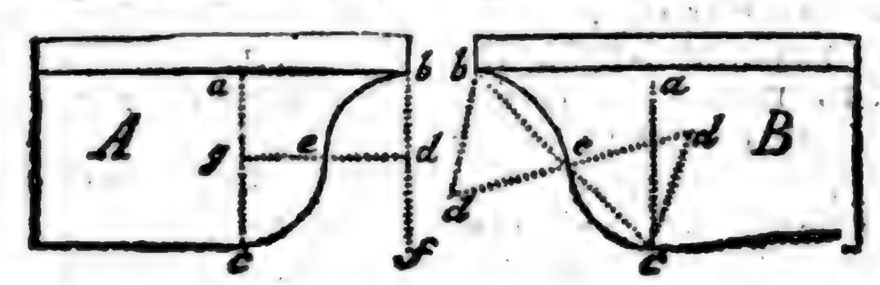
## Karnies.

(Baukunst.)

Dieses Wort, das aus dem Lateinischen *) herstammt, bedeutet eigentlich ein kleines Gesims. Es wird aber durchgehends von Tischern, und auch

*) Coronix, franz. Corniche.

auch bisweilen von Baumeistern nur von einem Gliede, das insgemein zu oberst an den Gesimsen ist, und eine Rinnleiste genennt wird *), gebraucht. Dieses Glied wird nicht überall gleich gemacht. Die zwey Hauptarten sie zu machen, sind hier vorgestellt.

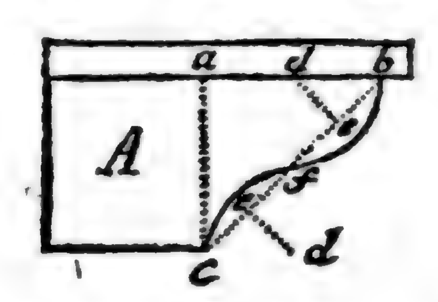


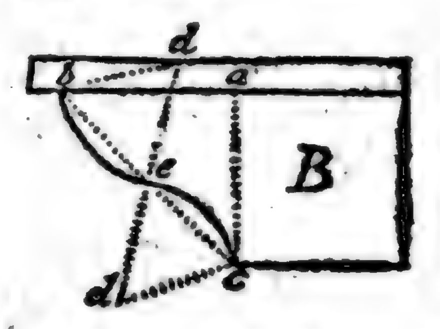

In beyden Arten ist die Ausladung ab der Höhe ac gleich. Nach der ersten Art werden die senkrechten Linien ac und bf in zwey gleiche Theile getheilt, und aus den Theilungspunkten d und g die Viertelkreise be und ce, jener einwerts, dieser auswerts beschrieben. Nach der andern Art B wird die Linie bc in zwey gleiche Theile getheilt, und denn wird auf jede Hälfte be und ce ein gleichseitiges Dreyeck beschrieben, aus dessen Scheitel d, d, die Bogen be, und ce beschrieben werden.

## Kehlleiste.

(Baukunst.)

Ein Glied in den Gesimsen, das in allen Stücken gerade eine umgekehrte Rinnleiste ist. Es wird also ebenfalls auf zweyerley Art gemacht. In beyden ist die Ausladung ab der Höhe ac gleich. Nach der ersten Art A, wird die Linie bc in vier gleiche Theile getheilt, so daß be und ce jede der vierte Theil dieser Linie ist. Aus den Punkten e werden die Linien ed auf bc perpendicular gezogen, und so lang als be oder ce genommen. Dann werden aus den Punkten d die Zirkelbogen bf und cf gezogen. Nach der andern Art B wird die Linie bc in zwey Theile getheilt, und auf jede Hälfte ein gleichseitiges Dreyeck, wie die Figur zeiget, gezogen; aus dessen Scheitelpunkten d die Bogen be und ce gezogen werden.




## Kenner.

(Schöne Künste.)

Diesen Namen verdienet in jedem Zweig der schönen Künste der, welcher die Werke der Kunst nach ihrem innerlichen Werth zu beurtheilen, und die verschiedenen Grade ihrer Vollkommenheit zu schätzen im Stand ist. Der Kenner steht zwischen dem Künstler und dem Liebhaber in der Mitte. Jener muß das Mechanische der Kunst verstehen, und auch die Ausführung desselben in seiner Gewalt haben; dieser empfindet nur die Wirkung der Kunst, indem er ein Wolgefallen an ihren Werken hat, und nach dem Genuß derselben begierig ist. Alle drey urtheilen über die Kunstwerke, aber auf sehr verschiedene Weise. Der Künstler, wenn er

*) S. die Figur Art. Glied.

er nicht zugleich ein Kenner ist, und er ist es nicht allemal, beurtheilt das Mechanische, das, was eigentlich der Kunst allein zugehört; er entscheidet, wie gut oder schlecht, wie glüklich oder unglüklich der Künstler dargestellt hat, was er hat darstellen wollen, und in wiefern er die Regeln der Kunst beobachtet hat. Der Kenner beurtheilet auch das, was außer der Kunst ist: den Geschmak des Künstlers in der Wahl der Sachen; seine Beurtheilungskraft in Ansehung des Werths der Dinge; sein ganzes Genie in Absicht auf die Erfindung; er vergleicht das Werk, so wie es ist, mit dem, was es seiner Natur nach seyn sollte, um zu bestimmen, wie nahe es der Vollkommenheit liegt; er entdeket das Gute und das Schlechte an demselben, und weiß überall die Gründe seines Urtheils anzuführen. Der Liebhaber beurtheilet das Werk blos nach den unüberlegten Eindrüken, die es auf ihn macht; er überläßt sich zuerst dem, was er dabey empfindet, und denn lobt er das, was ihm gefallen, und tadelt, was ihm mißfallen hat, ohne weitere Gründe davon anzuführen. Man ist ein Liebhaber, wenn man ein lebhaftes Gefühl für die Gegenstände hat, die die Kunst bearbeitet; ein Kenner, wenn zu diesem Gefühl ein durch lange Uebung und Erfahrung gereinigter Geschmak, und Einsicht in die Natur und das Wesen der Kunst hinzukommt; aber ein Künstler wird man allein durch Uebung in der Kunst.

Es gehöret nicht wenig dazu, um den Namen eines Kenners zu verdienen. Zwar wird er meistentheils Leuten gegeben, die weitläuftige historische Kenntnisse von Künstlern und Kunstwerken haben; die aus der Manier den Meister erkennen; die die ganze Geschichte berühmter Werke besitzen; die von den mechanischen Regeln der Kunst, mit den eigentlichen Kunstwörtern und Redensarten zu sprechen wissen. Aber alles dieses gehört noch nicht zu dem Wesentlichen der Wissenschaft, die ein Kenner besitzen muß. Die wahre Kenntniß gründet sich auf richtige Begriffe von dem Wesen und der Absicht der Künste überhaupt; aus diesen urtheilet der Kenner von dem Werth der Erfindung des Kunstwerks; bestimmt, in welchem Grad es schätzbar und brauchbar sey, und ob es sich für die Zeit und den Ort schiket; er sieht kein Werk als einen Gegenstand der Liebhaberey, sondern als ein zu einem gewissen Zwek bestimmtes Werk an, und beurtheilet daher, in wiefern es seine Wirkung thun könne, oder müsse. Er kennet den Geschmak verschiedener Zeiten und Völker, die verschiedenen Grade seines Wachsthums, und unterscheidet genau, was darin den allgemeinen natürlichen Empfindungen, und was den vorübergehenden Sitten, und dem Veränderlichen in der Denkungsart zuzuschreiben ist. Darum muß er ein Kenner der Menschen und der Sitten seyn. Sein eigener Geschmak ist sicher und überlegt; darum fühlt er die so mannigfaltigen Arten und Stufen des Schönen, und beurtheilet nicht alles nach einer einzigen Form; nennt das minder Schöne nicht häßlich, und verwirft ein Werk, das seiner Bestimmung nach die erste rohe Gestalt des Schönen haben muß, deßwegen nicht, weil es die feinen Schönheiten eines für Liebhaber einer höhern Art verfertigten Werks nicht hat. Die Fehler gegen das Mechanische der Kunst erkennet er für Unvollkommenheiten, hält sie aber gegen die höhern Vollkommenheiten der Kraft des Werks, nicht für überwiegend. Er hält nie dafür, daß die genaue Befolgung aller mechanischen Regeln, ein gutes Werk machen könne; weil er in jedem Werk zuerst

zuerst auf den Geist und die Kraft der Gedanken sieht. Seine Urtheile über Kunstwerke sind allemal bestimmt; weil er nicht in allgemeinen Ausdrüken lobt oder tadelt, sondern immer die besondere Art des Vollkommenen und Unvollkommenen zu nennen weis.

Hier entstehen die Fragen, in wiefern der Künstler, der Kenner und der Liebhaber von den Werken der Kunst urtheilen können, und wer überhaupt über den Werth eines Werks der Kunst der beste Richter sey?

Es scheinet natürlich und vernünftig, daß der Künstler in jeder Absicht der beste Richter über die Werke der Kunst sey; und doch leidet dieses eine beträchtliche Einschränkung. Wer viel mit Künstlern umgegangen ist, wird ohne Zweifel bemerkt haben, daß sie sehr selten von gewissen Vorurtheilen frey sind, die sie zu partheyischen Richtern machen. Was Webb von den Mahlern beobachtet hat, kann auch von andern Künstlern angemerkt werden. „Selten, sagt er, hab ich einen Künstler angetroffen, der nicht ein heimlicher Bewundrer irgend einer besondern Schule gewesen, oder sich nicht an irgend eine besondere Manier gebunden hätte, die ihm vorzüglich gefallen. Selten gelangen sie, so wie Liebhaber und Kenner, zu einer von allem Handwerksgebrauch befreyten und von Vorurtheil gereinigten Betrachtung des natürlichen Schönen. Dann ziehen auch die Schwierigkeiten, die sie in der Ausübung der Kunst finden, sie ganz in die Mechanik herab, da zu gleicher Zeit die Eigenliebe und etwas Eitelkeit sie verleiten, die Pinselstriche, die ihrer Manier am nächsten kommen, vorzüglich zu schätzen *).“ Es gehört so sehr viel dazu es in Ausübung der Kunst zu einer gewissen Vollkommenheit zu bringen, daß fast das ganze Nachdenken des Künstlers dahin gezogen wird. Hat er dann nicht ein sonderbar glükliches und etwas weit reichendes Genie, so bleiben ihm nicht Kräfte genug übrig, das außer der Kunst liegende, oder von der Kunst unabhängliche Schöne, so wie der Kenner es thut, zu betrachten. Wie nun jeder Mensch in Beurtheilung der Dinge zuerst auf das fällt, was ihm am geläufigsten ist, so fällt auch die Aufmerksamkeit des Künstlers, in Beurtheilung der Kunstwerke, zuerst auf das, was blos Kunst ist; und gar oft bleibt er nicht nur dabey stehen, sondern richtet auch wol seine Beurtheilung blos auf einen einzeln Theil der Kunst. Man sieht also Mahler, die den Werth eines Gemähldes blos aus dem Colorit, andre die es nur aus der Zeichnung beurtheilen; Tonsetzer, die ihr Ohr allein der Empfindung der Harmonie schärfen; andre, die blos auf den schönen Gesang sehen. Daher kommt es endlich auch, daß einige Dichter jedes Gedicht erheben, das wolklingend ist; andre das, was witzig ist.

Dieses sind wahrhafte und aus der Erfahrung genommene Beobachtungen, die offenbar beweisen, daß nicht jeder gute Künstler ein guter Richter über den Werth der Kunstwerke sey. Es kann ein Werk in Ansehung eines Theils der Kunst große Vollkommenheit haben, und doch sehr wenig werth seyn *). Daher kommen die einander so gerade widersprechenden Urtheile der Künstler aus verschiedenen Schulen.

Ein Werk ist zwar nie vollkommen, so lang ein wirklich geschikter Künstler Fehler darin entdeket; aber es kann darum doch einen hohen Werth haben; hingegen kann es ohne Werth seyn, wenn alle Künstler zusammen, als



*) Webbs Inquiry into the Beauties of Painting, Dial. II. am Ende.

*) S. Werke der Kunst.

als Künstler, nichts auszusetzen haben. Man sieht Gesichter, die jeden Menschen von Empfindung zur Liebe reizen, an deren Zeichnung und Farbe verschiedenes auszusetzen ist, das doch Niemand aussetzt, als wer über Verhältniß und Colorit raffinirt hat: und es giebt Gedichte, die vermuthlich kein Mensch liest, als die Dichter, die also außer der Kunst gar keinen Werth haben. So sieht man oft die Tonkünstler mit Entzüken einer Musik zuhören, die keinen andern Menschen das geringste empfinden läßt.

Wenn wir hier als einen ausgemachten Grundsatz annehmen, was an einem andern Orte bewiesen worden ist*), daß das, was den Kunstwerken ihren eigentlichen Werth giebt, außer der Kunst liege: so können wir auch behaupten, daß der Künstler, der nicht zugleich die Kenntniß des Kenners hat, nicht der eigentliche Richter über den Werth der Kunstwerke sey.

Wollt ihr wissen, ob ein Werk kunstmäßig sey, so fragt den Künstler darüber; verlangt ihr aber zu wissen, ob es zum öffentlichen, oder zum Privatgebrauch, nach dem Endzwek der Künste schätzbar sey, so fraget den Kenner: aber richtet euch niemals nach einem fremden Urtheil, um zu entscheiden, ob es euch gefallen, oder mißfallen soll, dieses müßt ihr durch euer eigenes Gefühl ausmachen.

Die Frage, wiefern jedermann berechtiget, oder tüchtig sey, über Künstler und Kunstwerke zu urtheilen, ist alt; und Cicero spricht an mehr Orten davon. Man weiß, in wiefern Apelles, der Sage nach, dem gemeinen Mann ein Urtheil über seine Gemählde zugestanden hat. Die Sache läßt sich auf ganz einfache Grundsätze bringen, und völlig entscheiden.

*) Siehe Werke der Kunst.

Wir müssen die Gründe dazu etwas weit herholen, doch kann es ohne große Weitläuftigkeit geschehen. Jede klare Vorstellung, auf die wir Acht geben, wirkt entweder auf unsre Empfindung oder sie beschäfftiget unsre Vorstellungskraft. Jenes geschieht auf eine mechanische, uns meistentheils unbekannte Weise, da wir einen angenehmen oder unangenehmen Eindruk von der Sache empfinden; dieses äußert sich auf zweyerley Art: entweder bestreben wir uns die Sache deutlich zu fassen, oder wir beurtheilen sie. Diese drey Wirkungen zeigen sich gar oft auf einmal, so daß wir sie nicht unterscheiden. Daher geschieht es nicht selten, daß wir von den vorkommenden Gegenständen ganz unbestimmt sprechen, und Empfindungen wie Urtheile aussprechen. Anstatt zu sagen, die Sache gefalle oder mißfalle uns, sagen wir, sie sey schön, vollkommen, gut, oder schlecht, unvollkommen und häßlich. Das Wolgefallen, oder Mißfallen, kommt gar oft nicht von der Sache selbst her, sondern entsteht aus der gelungenen oder mißlungenen Bemühung sie zu erkennen, die allemal etwas Vergnügen oder Mißvergnügen erwekt. Auch dieses schreiben wir oft dem Gegenstand zu, wo es doch nur von uns selbst herkommt.

Auf diese Weise muß nothwendig in unsern Reden und Urtheilen eine große Verwirrung entstehen. Aber es mangelt der Kritik nicht an dem Leitfaden, vermittelst dessen man sicher aus diesem Labyrinth herauskommen kann. Man muß nur drey Sachen wol von einander unterscheiden: 1. Den unmittelbaren Eindruk des Wolgefallens oder Mißfallens, den wir ohne alle Bemühung oder Mitwirkung unsrer seits empfinden. 2. Die angenehme oder unangenehme Empfindung, die aus der gelungenen oder mißlungenen Bemühung ent-

entsteht, die wir angewendet haben, eine deutliche Vorstellung von dem Gegenstand zu bekommen. 3. Das Urtheil über die Art der Sache, über ihre Vollkommenheit oder Unvollkommenheit, Brauchbarkeit oder Unbrauchbarkeit. Das erste ist, wie schon angemerkt worden, ganz mechanisch, wie der Geschmack an Speisen: und diese Art des Eindruks haben wir von den Sachen, indem sie sich unsrer Vorstellungskraft darstellen, es sey daß wir sie kennen, oder nicht kennen. Die andre Empfindung erfolget niemals, als nach einer Bestrebung die Sache zu erkennen, weil sie eine Wirkung dieser Bestrebung ist. Das Urtheil aber hat nie statt, als da, wo wir den vorhandenen Gegenstand gegen ein Urbild halten, und die größere oder geringere Uebereinstimmung damit entdeken.

Wenn nun die Frage aufgeworfen wird, wer über Werke des Geschmaks oder der schönen Künste der beste Richter sey, so müssen wir, den hier entwikelten Begriffen zufolge, diese Frage in drey andere zertheilen: 1. Wem soll man am meisten trauen, wenn er nach den mechanischen Eindrüken, die das Werk auf ihn macht, es rühmet oder tadelt? 2. Wessen Urtheil soll vorzüglich gelten, wenn es darauf ankommt zu entscheiden, ob es einen Werth hat, in Absicht auf die zweyte Art der Empfindung? 3. Wer ist der zuverlässigste Richter über die Vollkommenheit, oder Unvollkommenheit eines Werks, in so fern es einem gewissen Urbild oder idealen Muster entsprechen muß?

Die erste Frage wird also beantwortet: Jeder Mensch, der dem Werk gehörige Aufmerksamkeit zuwendet, und so viel Besonnenheit hat, daß er seiner eigenen Empfindungen gewiß ist, muß gehört werden. Wenn wir nicht die Natur einer Unbeständigkeit beschuldigen wollen, der sie gewiß nicht schuldig ist: so müssen wir annehmen, daß die noch natürlichen Menschen, die durch Gewohnheit und Lebensart, noch keinen besondern Hang angenommen haben, überall gleichmäßig empfinden. Jedes Urtheil (wenn man den Ausspruch, daß man angenehm oder unangenehm gerührt werde, ein Urtheil nennen kann) ist richtig: aber Gewohnheit und Lebensart ändern sehr viel darin ab. Dieser Mensch hat noch rohe, ungeübte Sinne; der andre hat sein Gefühl schon durch lange Uebung geschärft. Ihm ist nun schon angenehm, was der erste noch gar nicht fühlt; ihm ist das schon zu roh und hart, was dem ersten gerade recht ist. Sie gehen nun in ihren Urtheilen von einander ab. Nicht deßwegen, daß die Gründe der Empfindung verschieden seyen; denn ehedem urtheilte der nun feinere Kenner eben so, wie itzt der noch ungeübte; sondern weil jeder das Angenehme nur dann empfindet, wenn er das Maaß der ihm gewöhnlichen Stärke hat.

Hier kann man also nicht fragen, wer am richtigsten urtheile, sondern wer den feinesten Geschmak habe. Der gemeine Mann, der in seinen Lustbarkeiten noch roh ist, lobt die Comödie, darin er rohe Scherze und etwas grobe Lustbarkeiten findet. Auch der feinere Kenner lobte sie ehedem; itzt aber, da er schon feiner empfindet, erwartet er feinere Scherze, und Lustbarkeiten, die ihn auch nicht erschüttern. Dieser hat also Recht die feinere Comödie, jener die rohere zu loben. Aber der Kunstrichter, der über die Comödie urtheilt, muß Rüksicht auf den Zuschauer haben. Er kann die rohere Comödie loben, wenn sie für rohere Zuschauer bestimmt, und die feinere, wenn sie für feinere Menschen gemacht ist. Obgleich also die Empfindung des Vergnügens, von dem hier die Rede ist, ganz mechanisch,

chanisch ist, so muß das Urtheil des Kenners überlegt seyn. Nicht das, was ihm mechanisch gefällt oder mißfällt, muß von ihm gelobt oder getadelt werden, sondern das, was die eigentliche Sphäre der Empfindung der Menschen, für die das Werk gearbeitet ist, nicht erreicht, oder übersteiget.

Sollen wir Europäer dem Asiater ein unrichtiges Gefühl zuschreiben, wenn wir seine Musik unharmonisch, grob und barbarisch finden? Keinesweges; wir müssen ihm auf sein Wort glauben, daß sie ihn ermuntere. Diese Wirkung hätte sie auch auf uns, wenn wir so ungeübt wären als er. Aber den könnten wir auszischen, der uns mit einer Musik ergötzen wollte, darin alle Regeln der Harmonie übertreten worden; und dem würden wir die Beurtheilungskraft absprechen, der mit einer feinen und sehr künstlichen Symphonie ein noch rohes Volk rühren wollte.

Die zweyte Frage betrifft das Vergnügen, welches man empfindet, wenn man nach einiger Anstrengung des Geistes deutlich erkennt, was man vorher undeutlich, oder gar verworren, gesehen. Der unmittelbare Zwek der schönen Künste geht nicht auf deutliche Erkenntniß; da sie aber eine von den Ursachen des Vergnügens ist, so ist sie in so fern doch ein Gegenstand derselben. Gar oft kommt ein großer Theil des Gefallens, das wir an Werken der schönen Künste haben, aus dem gesuchten Uebergang von undeutlicher Erkenntniß zur deutlichen. Wir loben den Redner, der uns eine verworrene Sache deutlich erzählt, und den dramatischen Dichter, der eine verwikelte Handlung deutlich entfaltet und so zu Ende bringt, daß jede Ursache ihre natürliche Wirkung erreicht. In dem Umfang der schönen Künste giebt es häufige Schönheiten von dieser Art. Also kann auch hier die Frage aufgeworfen werden, wer dies am besten beurtheilen könne.

Vielleicht giebt es Menschen, di[e] dieses Vergnügen nicht kennen, wei[l] sie das Bestreben deutlich zu erken[-]nen nie fühlen; diese würden als[o] über diesen Punkt gar nicht urtheilen. Ueberhaupt kann man sagen, daß di[e] verständigsten Menschen sich am mei[-]sten bestreben, überall, wo es an[-]geht, deutlich zu sehen. Dieses Be[-]streben aber kommt sowol von einen[m] dazu angebohrnen Trieb, den Men[-]schen von viel Verstand haben, al[s] von langer Uebung durch Erlernun[g] der Wissenschaften. Ob ein Wer[k] der Kunst gut angeordnet sey, da[ß] das Ganze einen gewissen Grad de[r] Deutlichkeit bekomme; ob eine ver[-]wikelte Handlung sich gut entwikle[,] ob eine Begebenheit deutlich erzählt[,] eine Beschreibung ordentlich und be[-]stimmt sey; ob ein Bild, ein Gleich[-]niß, eine Metapher von der erklä[-]renden Art richtig, ob eine Red[e] gründlich sey, und noch andre Fra[-]gen dieser Art, kann der Verständig[-]ste und der Philosoph am besten be[-]antworten, wenn er sonst gleich we[-]der Kenntniß der schönen Künste noch einen geübten Geschmak hat.

Hingegen bleibt ein Zweig de[s] Vergnügens aus deutlicher Erkennt[-]niß, folglich auch das Urtheil übe[r] den Werth des Werks, in so fern e[s] daher entsteht, blos dem Künstle[r] und dem Kunstrichter: das Vergnü[-]gen, das aus der deutlichen Erkennt[-]niß der in dem Werk beobachteten Kunstregeln entsteht. Die vollkom[-]mene Ausübung jeder Kunst setzet ei[-]ne Wissenschaft voraus, die de[r] Kunstrichter in dem vollkommenen Werk anschauend erkennt. Der Ton[-]setzer bemerkt bey Anhörung der Mu[-]sik, wie genau jede einzelne Regel de[s] harmonischen Satzes darin beobach[-]tet worden; und bey Betrachtun[g] einer vollkommen gezeichneten Land[-]schaft, hat der die Theorie seine[r]

Kun

Kunst besitzende Mahler, alle Regeln der Perspectiv in ihren mannigfaltigen Anwendungen auf einmal vor Augen, und sieht die Uebereinstimmung des Werks mit denselben. Gar oft ist dieses Vergnügen das einzige, das Künstler und Kunstrichter von Werken der Kunst haben. Ihnen gefallen oft Werke, denen es sonst an Geist und innerer Kraft fehlet. Wo die Rede von dieser Art der Vollkommenheit ist, da sind sie die einzigen Richter.

Nun ist noch die dritte Frage übrig, die das Urtheil sowol über ganze Werke, als über einzelne Theile derselben betrifft. Beynahe in jedem Werke der Kunst machen die Schilderungen, oder die Darstellung gewisser in der Natur vorhandenen Dinge, das Vornehmste des Inhalts aus. Die Dichtkunst schildert Charaktere der Menschen, bildet jede Tugend und jedes Laster ab; drükt die Sprache jeder Leidenschaft und Empfindung aus; dieses thut auch die Musik, und die zeichnenden Künste bestehen ganz aus Schilderungen. Es scheinet der wichtigste Theil ihrer Vollkommenheit zu seyn, daß diese Schilderungen bis zur Täuschung natürlich seyen. Wer soll nun dieses beurtheilen? Hier ist die Antwort sehr leichte: Niemand, als wer richtige und helle Begriffe von den Urbildern hat, zugleich aber die jeder Kunst eigene Art des Ausdruks richtig versteht. Hiezu gehört nun wieder gar keine Kenntniß der eigentlichen Kunst. Ohne eine Note zu kennen, und ohne eine einzige Regel der Harmonie zu verstehen, ist es möglich zu beurtheilen, ob die Töne, die man höret, ein richtiger Ausdruk einer leidenschaftlichen Sprache seyen. Wer auch kein Blumenblatt zeichnen kann, wenn er nur sehr helle Vorstellungen von Physionomien, von redenden Gesichtsbildungen und Stellungen hat, ist ein zuverläßiger Richter über die Zeichnung der Figuren in dem historischen Gemählde; und so ist ein Kenner der Menschen ein guter Richter der Gedichte, wenigstens der einzeln Theile, da Menschen und menschliche Eigenschaften geschildert werden. Die besten Richter sind in diesem Stück die, in deren Köpfen das reineste Tageslicht leuchtet. Dieses ist nicht allemal der Fall der Künstler, die gar oft durch allzuhellen Schein geblendet werden. Ihre Vorstellungen sind die lebhaftesten, aber nicht allemal die richtigsten und deutlichsten.

Doch wird hier allerdings auch Uebung in dem jeder Kunst eigenen Ausdruk erfodert. Man mag noch so deutliche und bestimmte Begriffe von allem, was zum Menschen gehört, haben: so kann man den Dichter noch nicht hinlänglich beurtheilen, wenn man sich nicht völlig mit seiner Sprache, mit der ihm eigenen Art des Ausdruks, des Tones, und der Wendung etwas bekannt gemacht hat. Und so verhält es sich auch mit den übrigen Künsten. Wer gar nie über Zeichnung und Verhältnisse nachgedacht, und sein Auge nie an Zeichnung und Gemählden geübt hat, dem ist doch in der Sprache der zeichnenden Künste nicht alles geläufig. Um mit völliger Sicherheit über die Theile des Werks zu urtheilen, die ihre Urbilder in unsrer Vorstellungskraft haben, muß man zu der vorher erwähnten Fähigkeit auch noch eine hinlängliche Kunsterfahrung haben, die durch öftern Genuß der Werke der Kunst erlangt wird. Demnach urtheilet der philosophische Kenner hier am besten; obgleich auch jeder Mensch von hellem Geist wol urtheilen kann.

Noch ist vielleicht die wichtigste der hier untersuchten Fragen übrig: Was wird dazu erfodert, den Werth, oder die innere Würde und Vollkommenheit

genheit eines ganzen Werks zu beurtheilen? Zuerst muß der Grund angegeben werden, auf den sich dieses Urtheil stützen soll; darüber ist in einem andern Artikel gesprochen worden *). Hier wird angenommen, daß jedes Werk der Kunst auf etwas bestimmtes abzielen müsse. Seinen Zwek, das was es seyn soll, muß man aus seiner Art abnehmen können. Ist dieses geschehen, so hat man das Urbild, wonach es im Ganzen zu beurtheilen ist, und der wird es am besten beurtheilen, der sowol das Urbild, als das Werk am vollkommensten gefaßt hat; fehlt uns das Urbild, so können wir dem Werk überhaupt seine Stelle nicht anweisen. Welcher verständige Mensch würde die Frage beantworten, ob ein gewisses Instrument gut sey, wenn er nicht weiß, wozu es dienen soll? Wenn wir ein Gebäude von einer uns völlig unbekannten Art sähen: so könnten wir wol überhaupt urtheilen, daß alles mit Fleiß und Nettigkeit gemacht, und aneinander gefügt sey; daß das Ganze gut in die Augen falle; daß es eine gute Festigkeit habe: aber ob der Baumeister in der Anlage, und in der Einrichtung, sich als ein verständiger Mann, oder als ein leichtsinniger Kopf gezeiget habe, davon können wir gar nichts sagen. Wir wissen ja nicht, was es für ein Gebäude ist.

Es giebt gar viel Liebhaber, die diese so sehr einfache und so einleuchtende Grundsätze der Beurtheilung ganz aus den Augen setzen. Und daher kommt es, daß sie denn auf gutes Glük loben und tadeln, oder daß sie sich in einer ganz unnöthigen Verlegenheit befinden, jemand anzutreffen, der ihr Urtheil lenke: als wenn irgend eine geheime Wissenschaft dazu gehörte, über den Werth eines Werks der Kunst zu urtheilen. Dieser Wahn macht, daß sie jedem, den sie, bisweilen sehr unverdienter Weise, für einen Kenner halten, nachsprechen, und aus vollem Munde loben oder tadeln, ohne einige Gründe dazu zu haben. Daher kommt es, daß so mancher Künstler ohne Verdienst, oder Schuld, in einem guten oder schlechten Rufe steht.

Gleichwol ist es keine schwere Sache zu wissen, was in jeder Kunst, jede Art des Werks eigentlich seyn sollte. Wem fällt es schwer zu begreifen, daß das historische Gemählde Menschen vorstellen müsse, die in einer interessanten Handlung begriffen, oder bey einem bemerkenswürdigen Vorfall versammelt sind; daß des Mahlers Schuldigkeit ist, uns diese Handlung so vorzustellen, daß das, was jede der gemahlten Personen dabey empfindet, in ihrem Gesicht, in ihrer Stellung und in ihren Gebehrden, richtig und lebhaft ausgedrükt werde? Hat man nun Begriffe von einer solchen Handlung; besitzt die Einbildungskraft Urbilder von leidenschaftlichen Minen, Gebehrden und Stellungen; so ist gar keine Schwierigkeit mehr vorhanden, ein gründliches Urtheil über das Werk zu fällen. Wie wenig gehört nicht dazu, um zu wissen, daß jedes Tonstük entweder Aeußerungen eines in Leidenschaft gesetzten Herzens durch den Gesang ausdrüken, oder unser Gemüth in gewisse Empfindungen setzen soll? Selbst die Werke der dramatischen Dichtkunst, über deren Beschaffenheit die Kunstrichter so geheimnißvoll sprechen, sind gar nicht schwer zu beurtheilen. Man darf sich nur erst sagen, daß das Schauspiel eine interessante Handlung vorstellen müsse, bey welcher wir das Verhalten der interessirten Personen so natürlich vor uns sehen, als wenn die Sache selbst vor unsern Augen vorgefallen wäre, und als wenn die Schauspieler nicht blos für diesen Fall erdichtete, sondern wirk-

*) S. Werke der Kunst.

wirklich in diesem Handel begriffene Personen wären. Welcher Mensch von einigem Nachdenken wird sich denn scheuen sein Urtheil zu sagen, ob das Schauspiel ihm das wirklich gezeigt hat, was er hat sehen wollen? Oder was für Wissenschaft gehöret dazu, zu sagen, ob die Handlung, die wir sehen, eine interessante und natürliche Handlung sey; ob dieser Mann, den man uns als einen Geizhals, oder als einen feinen Betrüger, oder als einen rachsüchtigen Menschen beschrieben hat, wirklich ein solcher sey?

Also brauchen bloße Liebhaber sich gar nicht um die Regeln der Kunst, sondern blos um richtige und faßliche Begriffe über die Natur und den Zwek der verschiedenen Arten der Kunstwerke zu bekümmern. Nach diesen Begriffen können sie ohne alle Kunsttheorie, das Wesentlichste von dem Werth solcher Werke selbst beurtheilen. Rousseau hat über die Beurtheilung der für die allgemeine Cultur des Verstandes und Herzens geschriebenen Bücher, einen sehr einfachen Grundsatz angegeben, der sich leicht auf die Beurtheilung der Kunstwerke, in so fern sie zu allgemeinem Gebrauch bestimmt sind, anwenden läßt. „Ich meiner seits, läßt er jemand sagen, habe keine andre Art, das, was ich lese, zu beurtheilen, als daß ich auf die Gemüthslage Acht gebe, in der mich das Buch läßt: und ich kann mir gar nicht vorstellen, was für einen Werth ein Buch haben könne, das den Leser nicht zum Guten lenkt*).“ Mit diesem Grundsatz ist es leicht ein gründliches Urtheil über ein Buch zu fällen.

Und eben so leicht würde die Beurtheilung der Kunstwerke seyn, wenn unsre Kunstrichter und die Verfasser der mannigfaltigen periodischen Schriften, darin die von Zeit zu Zeit herauskommenden Werke des Geschmaks beurtheilet werden, sich angelegen seyn ließen, anstatt so viel Geheimnißvolles von den Regeln der Kunst, in einer dem gemeinen Leser unverständlichen Kunstsprache, zu sagen, ihm auf die rechte Spuhr hülfen, selbst zu urtheilen. Dieses wäre bald gethan, wenn man nur bey jeder Gelegenheit die wahre und gar einfache Theorie der Kunst überhaupt, und jedes Zweiges derselben besonders, vorbrächte, darnach urtheilte, und so die allgemeine Kritik in ihrer wahren Einfalt darstellte, und auf populare Kenntniß zurückführte.

Man überlasse den Künstlern und Kunstrichtern über die Geheimnisse der Kunst, und über die Regeln zu urtheilen, und halte sich an die Wirkung, die ihre Werke auf verständige und nachdenkende Menschen machen. Wem ist etwas daran gelegen zu wissen, nach was für Regeln das Kleid gemacht ist, das ihm gut sitzt und commod ist; oder wie die Speise zugerichtet worden, die ihm gut schmekt, und wol bekommt? Man bekümmere sich nur erst überhaupt um helle und richtige Begriffe, und hüte sich ein Urtheil über die Beschaffenheit einer Sache zu fällen, ehe man weiß, was sie eigentlich seyn soll. Hat der Liebhaber einmal die ersten Grundbegriffe über die Werke der Kunst: so übe er sich fleißig im Genuß dieser Werke. Dadurch wird sein Geschmak allmählig feiner, und er aus einem bloßen Liebhaber zulezt ein Kenner werden. Man setze, daß bey einem noch etwas rohen Volke dramatische Schauspiele eingeführt werden, und daß ein Kenner zugleich unternehme, den Geschmak dieses Volkes für solche Schauspiele nach und nach anzubauen. Wenn dieser Kenner verständig genug ist, so wird er sich begnügen das Volk nur auf die ersten Grundbegriffe der dramatischen Kunst aufmerksam zu machen. Er wird ihm sagen, daß es die verstellten

*) Nouvelle Heloise T. I. Let. 18.

stellten Menschen auf der Schaubühne, und die erdichteten Handlungen und Begebenheiten derselben, gerade so beurtheilen soll, wie es die Menschen und Handlungen beurtheilet, die es in der Natur vor sich findet; er wird ihm blos rathen, das für schlecht und ungereimt zu halten, was dem natürlichen Lauf der Dinge, den es doch schon einigermaßen kennt, widerspricht; die erdichteten Menschen zu tadeln, deren Charakter und Sinnesart völlig außer der Natur ist, die abgeschmakt reden und handeln, wie gar kein Mensch thut. Ob übrigens die Sitten fein, die Scherze witzig genug seyen; ob die Aeußerungen der Empfindungen noch roh, oder schon verfeinert seyen, und dergleichen Anmerkungen, hat er eben nicht nöthig zu machen. Diese Dinge werden sich allmählig von selbst einfinden. Wenn der Mensch nur einmal auf dem rechten Weg des Geschmaks und des Nachdenkens ist, so geht er von selbst weiter. Aber wen man durch willkührliche Regeln, die Vorurtheile erzeugen, auf Abwege gebracht, oder dem man durch eine Menge unverständlicher Vorschriften den Weg schwer gemacht hat, dem ist hernach sehr schwer wieder fortzuhelfen.

## Kirche.

(Baukunst.)

Aus der Bestimmung eines jeden Gebäudes, muß der Baumeister den Plan seiner Einrichtung erfinden, und die Art der Verzierung wählen. Da die Kirchen itzt die gemeinsten öffentlichen Gebäude sind, so verdienen sie vorzüglich das Nachdenken eines Baumeisters. Meistentheils sind sie zu einem doppelten Gebrauch bestimmt; zur Anhörung der geistlichen Reden, und zur Feyer gottesdienstlicher Ceremonien. Es giebt Kirchen, wie alle Kirchen der Protestanten, wo das erstere die Hauptsache ist; andre aber, wie die größten und prächtigsten Kirchen der römisch-katholischen Christen, sind vorzüglich zum zweyten Gebrauch bestimmt, und der erstere ist nur zufällig. Es wäre demnach unüberlegt, wenn ein Baumeister beyde Arten nach einerley Grundsätzen anlegen wollte.

Die Kirchen, die vorzüglich zur Feyer der Ceremonien eingerichtet sind, werden natürlicher Weise so angeordnet, daß der ganze inwendige Raum in vier Theile abgetheilt wird, die Halle, das Schiff, die Abseiten, und den Chor. Das Schiff ist der vornehmste und größte innere Platz, auf dem das Volk zur Feyer der Ceremonien steht. Die Abseiten ein Platz oder ein räumlicher Gang um das Schiff herum, damit man von allen Seiten her gemächlich in das Schiff kommen könne. Der Chor ist der Platz, auf dem die Diener der Religion die heiligen Gebräuche verrichten. Darum ist er am Ende des Schiffs, um etliche Stufen über dasselbe erhoben, damit alles, was darauf vorgeht, von dem im Schiffe versammelten Volke könne gesehen werden. Die Halle ist ein Vorplatz am Eingang, damit die Thüren der Kirche nicht unmittelbar an den offenen Platz stoßen.

An der vordern Seite des Chors steht der Altar, gerade vor dem Schiff. Der Chor selbst ist nach einer eyförmigen Figur abgeründet, und hat von oben seine eigene gewölbte Deke. Beydes darum, weil der Chor der Platz ist, wo die zum Absingen der Hymnen und andrer Gesänge bestellten Sänger stehen. Darum muß der Baumeister den Chor nach den Regeln der Akustik, oder der Wissenschaft von der besten Verbreitung des Schalles, einrichten. Was in dem Chor gesungen wird, muß ohne verwirrenden Wiederschall leicht, und doch deutlich im ganzen Schiff vernommen werden.

Neben

Neben dem Chor sind noch ein paar besondere Abtheilungen, davon eine die Sacristey genannt wird, wo die zum Gottesdienst gehörige Geräthschaft, die heiligen Kleider u. d. gl. aufbehalten werden, und wo die Diener der Religion zur gottesdienstlichen Feyer sich ankleiden. Die andre Abtheilung kann zur Anlegung der Treppe dienen, die auf den Kirchthurm und unter das Dach der Kirche führet. Insgemein hat das Schiff seine eigene Wölbung, die auf einem Gebälke ruhet, das von Pfeilern oder Säulen getragen wird.

Der Geschmak, der in einer solchen Kirche, sowol in der ganzen innern Einrichtung, als in den Verzierungen augenscheinlich herrschen muß, ist Größe und feyerliche Pracht. Und es ist kein Werk der Baukunst, wo der Baumeister so viel großen Geschmak nöthig hat, wie bey diesem. Der Anblick muß jeden Anwesenden mit Ehrfurcht erfüllen. Von kleinen Zierrathen, die das Auge vom Ganzen abziehen, muß nichts da seyn; auch nichts schimmerndes, das nur blendet. Einfalt, mit Größe verbunden, ist der Charakter einer vollkommen gebauten Kirche. Darum sind einzelne, hier und da zerstreute Gemählde mit Recht zu verwerfen. Ein ganz durchgehendes Dekengemählde über dem Schiff, ist das Vorzüglichste. Und wenn man noch andre Gemählde anbringen will, so müssen sie sich auf jenes beziehen, und einigermaßen Theile desselben ausmachen, welches allemal möglich ist. Alle einzele Bilder, ohne Beziehung auf das Ganze, so gebräuchlich sie auch sind, streiten gegen den wahren Geschmak, der in einem solchen Gebäude herrschen soll.

Vielleicht ist eine einzige besondere Anmerkung hinlänglich, einem verständigen Baumeister die vorhergehende Anmerkung einleuchtend zu machen. Es ist in Brüssel eine Kirche, (auf den Namen derselben besinne ich mich nicht mehr,) wo an jedem Pfeiler des Schiffs die Statüe eines Heiligen steht. Diese Statüen sind groß, und in gutem Verhältniß mit dem Gebäude; aber zum Ganzen thun sie nicht die geringste Wirkung, weil jede für sich steht, die eine vorwerts nach dem Altar, die andre gerade vor sich, die dritte nach der Halle zu gekehrt u. s. f. Wie leichte wär es da gewesen, alle diese Statüen in ein Ganzes, mit dem ganzen Gebäude zu verbinden? Man hätte sie alle in mannigfaltigen anbetenden Stellungen gegen den Hauptaltar wenden können, als wenn sie dem Volke das Beyspiel der Anbetung gäben; jede nach dem eigenen Charakter der abgebildeten Person. Dergleichen Verzierungen dienen die Wirkung des Ganzen zu verstärken, und sind der wahren Absicht der Kunst gemäß.

Es ist sehr gewöhnlich, daß an den Abseiten der Hauptkirchen verschiedene kleine Capellen angebracht werden, deren jede ihren eigenen kleinen Altar hat. Auch dieses ist, ob es gleich durchgehends üblich ist, ein Mißbrauch, gegen dessen Fortpflanzung die Baumeister arbeiten sollten. Denn dieses hebt vollends die Einheit des Ganzen auf. Für geringere und für ganz besondere Gelegenheiten dienende gottesdienstliche Feyerlichkeiten, dazu nur wenige Menschen kommen, können ja besondere kleine Capellen gebaut werden.

Dieses wenige kann hinlänglich seyn, denen, die dergleichen Kirchen bauen oder bauen lassen, zu zeigen, wie nöthig es sey, überall auf den wahren Zwek der Sachen zu sehen. Auch diesem Theile der Kunst fehlet es noch an einer wahren gründlichen Kritik, die den Baumeister in seinen Verrichtungen immer auf dem geraden Weg halte. Sobald man willkührlich verfährt, so läuft man Gefahr ungereimte Dinge zu machen.

Die protestantischen Kirchen erfodern eine andre Anordnung. Der Chor kann ganz wegbleiben, wenn nur an dessen Stelle, am Ende des Schiffs, ein etwas erhabener Platz ist, auf dem die Diener der Religion bey Feyerung der weniger prächtigen Gebräuche, dem ganzen Volke sichtbar sind. Auch die Abseiten sind da eben nicht nöthig, weil insgemein das ganze Volk versammelt ist, ehe mit dem Gottesdienst der Anfang gemacht wird. Indessen schaden die Abseiten nichts, wenn sie als Gänge gebraucht werden: nur müssen sie nicht, wie häufig geschieht, zu eben dem Gebrauch bestimmt werden, als das Schiff; denn es ist geradezu ungereimt, das Volk auf Plätze zu stellen, wo es weder den Prediger, noch die Geistlichen sehen kann, die in andern gottesdienstlichen Verrichtungen begriffen sind. Kirchen, wo diese Ungereimtheiten vorkommen, und sie sind nicht selten, beweisen, wie wenig man auch in einem so wichtigen Gebrauch der Baukunst, nach Grundsätzen verfährt.

Das Wichtigste bey Anordnung einer protestantischen Kirche ist eine solche Einrichtung, daß an jedem Orte der Kirche der Prediger von vorne gesehen und auch verstanden werde. Dazu ist nun offenbar die ovale Form der Kirche die vortheilhafteste. Ein nicht allzulängliches Viereck geht auch noch an, wenn nur die Kanzel nicht an einer der längern, sondern an einer schmalen Seite angebracht wird. Eine gute Einrichtung ist es, die ich irgendwo gesehen habe, daß gerade über dem Orte des Altars oder des Communionstisches und Tauffsteines, eine Art einer sogenannten Emporkirche steht, an deren Mitte die Kanzel ist.

Um in solchen Kirchen den Platz ins engere zusammen zu ziehen, wird oft über die Abseiten eine offene Gallerie herumgeführet, die man Emporkirchen nennt, weil der Platz, da das Volk sitzet, empor gehoben ist. Dieses ist überall nöthig, wo die Versammlung sehr zahlreich ist, und der Zuhörer über tausend sind. Denn ein Schiff diese zu fassen, würde schon zu groß seyn, als daß der Prediger an allen Orten könnte verstanden werden.

Kirchen, die vorzüglich zum Predigen bestimmt sind, erfodern inwendig eben keine Pracht, wenigstens keinen Reichthum; denn dieser würde nur die Aufmerksamkeit stöhren. Also kann man sich hier mit edler Einfalt, und mit den schlechterdings wesentlichen Verzierungen der Baukunst begnügen. Aber diese Kirchen müssen ein volles Licht von allen Seiten haben, nur nicht von der Kanzel her, weil dieses die Zuhörer, die den Prediger im Gesichte haben müssen, blenden würde. Vorzüglich muß der Ort der Kanzel gut erleuchtet seyn. Ueberhaupt muß alles Inwendige einen guten Anstand haben, daß kein Mensch von Geschmak sich an irgend etwas stoße. Weiß sollten Deken und Wände nicht gelassen werden, weil sie blenden; eine sanfte grünliche oder röthliche Farbe schiket sich besser. Ueberall aber müßte auf die höchste Reinlichkeit und auch auf Nettigkeit der Arbeit gesehen werden.

Von außen muß eine Kirche auf den ersten Anblik Größe und Würde zeigen. Große Parthien; nichts Ueberladenes; nichts von den kleinen Zierrathen der Wohnhäuser; weit mehr glattes, als buntes; wenigstens ein schönes, aber mehr einfaches, als bunt verkröpftes und verschnörkeltes Hauptportal. Die Thürme, wenn sie nur gute Verhältnisse haben, geben den Kirchen ein schönes Ansehen; weit mehr aber eine Cupel. Die sehr hohen und schmalen, wie Nadeln gespitzten Thürme sind Einfälle eines schlechten arabischen

schen Geschmaks. Runde nicht allzuhohe Thürme, mit Cupeln bedekt, stehen am besten.

Schon die Griechen hielten in den schönsten Zeiten der Baukunst, die jonische Ordnung für die schiklichste zu den Tempeln ihrer Götter*), und sie ist es auch für unsre Kirchen. Wir wollen die dorische Ordnung dazu nicht ganz verwerfen. Nur daß keinem Baumeister die ungereimte Pedanterey dabey einfalle, die Metopen des Frieses nach antiker Art, mit Opfergefäßen und Hirnschädeln von Opferthieren zu verzieren. Was sich für einen heidnischen Tempel schickte, kann darum nicht an einer Kirche stehen.

Billig sollten alle Kirchen auf ganz freye Plätze gesetzt seyn. Nur die Klosterkirchen leiden eine Ausnahme, welche nothwendig mit den Klöstern müssen verbunden werden. Aber aus den Kirchhöfen Begräbnißplätze zu machen, ist ein Mißbrauch, über den schon lange geschrien wird. Zu Monumenten für Verstorbene könnten sie noch dienen, nur nicht zum Begräbniß selbst.

Die gröste, schönste und prächtigste Kirche der Welt ist wol die Peterskirche in Rom, und nach dieser die Paulskirche in London. Beyde gehören unter die größten Werke der Baukunst, die jemals unternommen worden. Der Jesuit Bonanni hat eine eigene Geschichte der Peterskirche geschrieben**). Um denjenigen Lesern, die selbst nicht an die Quellen der Kunstnachrichten kommen können, einigen Begriff von diesem merkwürdigen Gebäude zu geben, führen wir folgendes davon an:

Das Ganze dieses erstaunlichen Werks besteht aus der Kirche selbst, und dem damit verbundenen ovalen Vorhof, der 400 Schritte lang, und 180 breit ist. Diesen Vorhof schließen zwey bedekte Säulengänge ein, an denen 320 Säulen stehen. Das Dach über die beyden Säulengänge ist flach, und mit 86 Statuen der Heiligen, in mehr als doppelter Lebensgröße besetzt. Mitten in dem Vorhof, dem Haupteingange der Kirche gegenüber, steht der berühmte Obeliscus des Sesostris, den ehemals der Kaiser Caligula aus Aegypten nach Rom bringen, und den in den neuern Zeiten der Papst Sixtus V. durch den berühmten Baumeister Fontana in diesen Vorhof hat setzen lassen*). Dieser Obelisk ist von Granit aus einem Stük, 80 Fuß hoch, ohne das Postament, das an sich 32 Fuß hoch ist a).

Die Kirche selbst ist ins Kreuz gebaut; ihre Länge, die Dike der Mauren mit eingerechnet, beträgt 970 römische Palmen, oder $666\frac{2}{3}$ pariser Fuß. Die Breite des Gewölbes über das Schiff ist 123 Palmen; und die ganze Breite eines Flügels der Kirche, mit der Dike der Mauren 414 Palmen. Ueber die Mitte erhebt sich eine prächtige Cupel, die von M. Angelo angegeben, und durch die Baumeister della Porta und Fontana ausgeführt worden. Am Haupteingange ist eine Halle, deren Länge 314, die Breite 60 Palmen ist.

Den Anfang zu diesem Gebäude machte Julius II. unter dem Baumeister Bramante. Nachher haben die größten Meister der Kunst, M. Angelo, Jul. Sangallo, Giocondo, Raphael, Barozzi, Bernini u. a. ihre Kunst daran gezeiget. Fontana, der ein eigenes Werk über diese Kirche geschrieben hat, schätzet, daß es zu

*) S. Jonisch.

**) Historia templi Vaticani, Romae 1700. Fol.

*) Die Beschreibung des Schiffes, auf dem er nach Rom gebracht worden, kann man beym Plinius, Hist. Nat. L. XVI. c. 40. lesen.

a) S. Erklärung einer ägyptischen Spitzsäule zu Rom . . . Berl. 1768. 8.

zu seiner Zeit bereits 80 Millionen Scudi gekostet habe. Die inwendigen Schönheiten an Gemählden, Statuen und Denkmälern, sind der Größe und Pracht des Gebäudes angemessen.

Nach diesem ist die Paulskirche in London auch ein Gebäude, das wegen seiner Größe merkwürdig ist. Ihre ganze Länge ist 500 Englische Fuß. Inwendig ist sie, bis zuletzt an die Cupel, 215 Fuß hoch; und von außen beträgt die ganze Höhe bis an die Spitze der auf der Cupel stehenden Laterne 440 Fuß*).

* *

Von der Kirchenbaukunst überhaupt handeln: Das 5te Buch der Architettura di Bast. Serlio, Par. 1547. f. — Das vierte Buch der Arch. di And. Palladio . . . Ven. 1570. fol. 1769. f. — Das 6te und 7te Kap. des dritten Bandes von J. F. Blondels Cours d'Architect. S. 298 u. f. — Elevation du Portail, coupe et profil et plan d'une Eglise paroissiale, p. C. Dupuis, f. 4 Bl. Eglises et Autels, p. Neufforge, f. 6 Bl. — Aigle ou Lutrin pour un Choeur d'Eglise, p. de la Fosse, f. 4 Bl. — Plan et Elevat. d'un Choeur d'Egl. p. Corneille, f. 4 B. — Nouv. Desseins d'autels et de baldaquins, p. Pineau, f. 4 Bl. — Div. Desseins pour tabernacles, autels, epitaphes, p. Rudolph, f. 6 Bl. — Ueber Kirchenbaukunst, von G. N. Fischer, im 4ten St. des 1ten Bds. S. 169. der Monatsschrift der Berl. Akademie der Künste. — Neu Façonnirte Orgelverkleidung und unterschiedliche Wandkanzeln, von J. J. Schübler, f. 6 Bl. — Grabsteine, von Ebend. fol. 6 Bl. — Altäre, von J. R. Fäsch, f. 6 Bl. — —

*) S. Description de la cathedr. St. Paul tirée des Memoires de Guil. Dugdale et de Chrst. Wren — Auch ist noch An historical description of S. Paul's Cathedral, Lond. 1767. 12. erschienen.

Von der Geschichte der Kirchenbaukunst handeln: Hist. des Temples des Payens, des Juifs et des Chrétiens, p. l'Abbé Ballet, Par. 1760. 12. — Hist. de la disposition et des formes differentes que les Chrétiens ont donnés à leurs temples depuis Constantin le grand jusqu'à present, p. Mr. le Roi, Par. 1764. 8. Deutsch, bey des Abt Laugier Neuen Anm. über die Baukunst, Leipz. 1768. 8. — Delle Basiliche antiche e specialmente di quella di Vicenza . . . dal C. Enea Arnaldi, Vic. 1767. 4. mit Kupf. — Temples anc. et mod. ou Observat. histor. et crit. sur les monumens d'Architect. Grecque et Gothique, p. Mr. L. M. Lond. 1774. 8. mit K. — Histor. Architektonische Beobachtungen über die christlichen Kirchen, von A. Hirt, im 1ten St. von Italien und Deutschland, eine Zeitschrift, Berl. 1789. 8. —

Nachrichten und Abbildungen von Tempeln und Kirchen geben die, bey dem Art Bauart, S. 302. b. 308. b. 310. b. u. a. m. angezeigten Schriften und Blätter, wozu noch, im Ganzen, gehören: Antichità e Pregi delle Chiese Guastallese . . del Padre Iren. Affo, Parm. 1774. 4. — Prospecte und Grundriß der Kirche von St. Genevieve, 4. 8 Bl. — —

## Kirchenmusik.

Man findet, daß die Musik schon in den ältesten Zeiten bey gottesdienstlichen Feyerlichkeiten ist gebraucht worden: und wenn dieses nicht der älteste Gebrauch dieser Kunst ist, so ist es doch der vornehmste, zumal in den gegenwärtigen Zeiten, da sie bey andern Gelegenheiten eben keine sehr wichtige Rolle spielt. Weil also der Tonsetzer bey der Kirchenmusik die beste Gelegenheit hat, mit seiner Kunst etwas auszurichten, so muß er auch vorzüglich darauf denken, ihr da die volle Kraft zu geben.

Es

Es könnte von großem Nutzen seyn, wenn ein Meister der Kunst übernähme, die Materie von der mannichfaltigen Anwendung der Musik, bey gottesdienstlichen Feyerlichkeiten, von Grund aus zu untersuchen; denn allem Ansehen nach würde er noch neue und wichtige Arten diese Kunst anzuwenden entdecken, und von dem, was zufälliger Weise hier und da eingeführt worden ist, würde er manches als unschiklich verwerfen.

Wir wollen uns aber hier auf die Betrachtung der gewöhnlichsten Formen der Kirchenmusik einschränken, und über ihren eigentlichen Charakter einige Anmerkungen machen.

Zuerst kommt der Choral in Betrachtung, oder das Absingen geistlicher Lieder von der ganzen Gemeinde, welches nach und nach verschiedene Formen angenommen. Vermuthlich waren die Lieder ursprünglich einstimmig, und die Gemeinde sang sie im Unisonus oder in Octaven. Es gehört aber eben kein feines Ohr dazu, um zu empfinden, wie elend ein solcher Gesang klinget, da viele Stimmen beständig Octaven gegen einander machen. Man hat das Widrige dieses Gesanges durch die Orgeln etwas zu verbessern gesucht, wiewol es nicht hinlänglich ist. Als man nachher mehr über die Harmonie nachgedacht hatte, wurde der Gesang vierstimmig, wie er noch gegenwärtig in dem gemeinen Choral an einigen Orten ist. Die ursprüngliche Melodie wurde der Cantus Firmus, oder der einmal festgesetzte Gesang genennt, zu welchem noch andre Stimmen mußten verfertiget werden.

Daher geschieht es noch itzt, daß in den meisten Kirchen von der Gemeinde nur die ursprüngliche Melodie, oder der Cantus Firmus gesungen wird, da die andern Stimmen unter einen besonders dazu bestellten Chor von Sängern vertheilt werden; ferner daß jeder Tonsetzer, der für die Kirchen arbeitet, mit Beybehaltung eines bekannten Cantus Firmus, nach seinem Gefühl die andern Stimmen neu dazu verfertigt. Und hieraus läßt sich auch verstehen, was die Lehrer der Musik damit sagen wollen, wenn sie in der Anweisung zum Satz vorschreiben, daß der Cantus Firmus bald in diese, bald in eine andere Stimme soll verlegt werden. Von diesem unverzierten und schlechten Choral ist in einem besondern Artikel gesprochen worden*).

Man hat hernach diesen Choral nicht nur noch mehrstimmig gemacht, sondern ihm noch verschiedene andere Formen gegeben, und einige Stimmen davon verschiedentlich ausgeziert: daher der sogenannte figurirte Gesang entstanden ist, von dem gegenwärtig so viel Mißbrauch gemacht wird, daß man oft sich bey der Kirchenmusik besinnen muß, ob man in der Kirche, oder in der Oper sey.

Der figurirte Kirchengesang hat nach Verschiedenheit der Gelegenheiten mancherley Gestalt angenommen. Der Choralgesang selbst wird bisweilen figurirt, indem der Cantus Firmus zwar in einer der vier Hauptstimmen beybehalten, aber von figurirten Stimmen, welche allerley Nachahmungen machen, oder auch wol nach Fugenart gesetzt sind, begleitet wird. Diese Art kann von großer Wirkung seyn, wenn der Tonsetzer sich nur keine Ausschweifungen dabey erlaubt, und allezeit auf den wahren Ausdruk sieht. Sie schiket sich auch nicht zu jedem Inhalt des Gesanges, sondern nur da, wo natürlicher Weise eine Menge Menschen zugleich verschiedentliche Empfindungen äußern können. Es würde höchst ungereimt seyn, stille



*) S. Choral.

Empfindungen der Andacht auf solche Weise setzen zu wollen.

Um den Gesang noch feyerlicher zu machen, und zugleich die Harmonie zu unterstützen, wurden auch Instrumente dabey eingeführt. Die Orgel, oder große Contraviolone wurden zum begleitenden Baß, und die Posaunen um einige Singestimmen zu verstärken, gebraucht; endlich aber führte man allmählig alle übrige Instrumente in die begleitenden Mittelstimmen ein.

Um dem Kirchengesang mehr Mannigfaltigkeit zu geben, suchte man auch darin Abwechslungen, daß einige Strophen als Chöre, andre, oder einzele Verse nur von einem Sänger, als ein Solo, andre, als Duette oder Terzette; einige choralmäßig, andre durchgehends als Fugen gesetzt, und denn verschiedentlich von ausfüllenden Instrumentstimmen begleitet wurden. Auf diese Art werden bisweilen Psalmen und Hymnen gesetzt. Dabey hat nun der Tonsetzer vorzüglich darauf zu achten, daß diese Abwechslungen nicht willkührlich seyen, sondern sich nach dem Texte richten. Es kann allerdings ein Hymnus so gemacht seyn, daß einige Verse desselben am besten nach Art eines Chors, andre als eine rauschende Fuge, und noch andre nur von einem, oder von zwey, oder drey Sängern, gesungen werden. Dieses muß der Tonsetzer genau beurtheilen, um jeden Theil des Hymnus auf die schicklichste Art zu bearbeiten. Vorher aber muß der Dichter, der den Text zu einer solchen Musik macht, den Inhalt zu diesen Abwechslungen einrichten.

In der römischcatholischen Kirche hat die Kirchenmusik ihre bestimmten und festgesetzten Formen, die unverändert beybehalten werden; bey den Protestanten aber haben Dichter und Tonsetzer sich neue Formen erlaubt, und sind nicht allemal glücklich dabey gewesen. Mit der Einführung geistlicher Cantaten haben sich auch die Recitative und Arien in der Kirchenmusik eingefunden, und mit ihnen ist der ausschweifende Geschmack der Opernmusik hereingekommen. In einigen protestantischen Kirchen Deutschlands ist man sogar auf den abgeschmackten Einfall gekommen, die Kirchenmusik bisweilen dramatisch zu machen. Man hat Oratorien, wie kleine Opern, wo Recitative, Arien und Duette nach Opernart, beständig untereinander abwechseln, so daß eine Handlung von verschiedenen Personen vorgestellt wird. Eine Erfindung eines wahnwitzigen Kopfes, die zur Schande des guten Geschmacks noch an vielen Orten beybehalten wird *).

Rousseau hält dafür, daß die einfacheste Kirchenmusik aus den Trümmern der alten griechischen Musik entstanden sey. Es ist der Mühe wol werth, daß wir seine Gedanken hierüber hersetzen. „Der Cantus Firmus, sagt er, so wie er gegenwärtig noch vorhanden ist, ist ein, zwar sehr verstellter, aber höchst schätzbarer Ueberrest der alten griechischen Musik, welche selbst von den Barbaren, in deren Hände sie gefallen ist, ihrer ursprünglichen Schönheiten nicht ganz beraubt worden ist. Noch bleibet ihr genug davon übrig, um ihr einen großen Vorzug über die weibische theatralische oder elende und platte Musik, die man in einigen Kirchen höret, zu geben, worin weder Ernsthaftigkeit, noch Geschmack, noch Anständigkeit, noch Ehrerbietung für den Ort, den man dadurch entheiliget, zu bemerken ist."

„Zu der Zeit, da die Christen anfiengen Kirchen zu haben, und in denselben Psalmen und andre Hymnen zu singen, hatte die Musik bereits fast allen ihren ehemaligen Nachdruk verloren. Die Christen nahmen

*) S. Oratorium.

nahmen sie, so wie sie dieselbe fanden, und beraupten sie noch ihrer grössten Kraft, des Zeitmaaßes und Rhythmus, da sie dieselbe von der gebundenen Rede, die ihr immer zum Grunde gedient hatte, auf die Prose der heiligen Bücher, oder auf eine völlig barbarische Poesie, die für die Musik noch ärger als Prose war, anwendeten. Damals verschwand einer der zwey wesentlichen Theile der Musik, und der Gesang, der itzt ohne Takt und immer mit einerley Schritten fortgeschleppt wurde, verlor mit dem rhythmischen Gang alle Kraft, die er ehemals von ihm gehabt hatte. Nur in einigen Hymnen merkte man noch den Fall der Verse, weil das Zeitmaaß der Sylben und die Füße darin beybehalten wurden." —

„Aber dieser wesentlichen Mängel ungeachtet, finden Kenner in dem Choral, den die Priester in der römischen Kirche, so wie alles, was zum Aeußerlichen des Gottesdienstes gehöret, in seinem ursprünglichen Charakter erhalten haben, höchst schätzbare Ueberbleibsel des alten Gesanges und seiner verschiedenen Tonarten, so weit es möglich war, sie ohne Takt und Rhythmus, und blos in dem diatonischen Klanggeschlecht zu erhalten. Das wahre diatonische Geschlecht hat sich nur in diesen Chorälen in seiner Reinigkeit erhalten, und die verschiedenen Tonarten der Alten haben darin noch ihre beyden Hauptabzeichen, davon das eine von der Tonica, oder dem Hauptton, woraus der Gesang geht, das andre von der Lage der halben Töne hergenommen ist."

„Diese Tonarten, so wie sie in alten Kirchenliedern auf uns gekommen sind, haben wirklich das Charakteristische, das jeder eigen ist, und die Mannigfaltigkeit des leidenschaftlichen Ausdruks so behalten, daß es jedem Kenner fühlbar ist."

So urtheilet Rousseau von dem Geschmack der Kirchenmusik*); und an einem andern Orte**) sagt er, man müsse nicht nur alles Gefühls der Andacht, sondern alles Geschmaks beraubet seyn, um in den Kirchen die neumodische Musik dem alten Choral vorzuziehen.

Diese Gedanken eines so feinen Kenners desto richtiger zu verstehen, muß hier angemerkt werden, daß es in der ächten Kirchenmusik, wovon wir unsre völlig nach dem Geschmack des Theaters eingerichtete geistliche Cantaten, die man in der römischen Kirche noch nicht kennet, ausschliessen, ein Gesetz ist, alles nach den Tonarten der Alten zu behandeln†), die aber meistentheils nur auf unser diatonisches Geschlecht eingeschränkt sind, weil die andern Geschlechter, das enharmonische und chromatische, zur Zeit, da die Kirchenmusik aufgekommen ist, schon aus der Uebung gekommen waren. Also wählt der Tonsetzer für jedes besondere Stük, es sey Choral, Fuge, oder was für Gestalt es sonst habe, eine der alten Tonarten, die sich zu dem Affekt des Stüks am besten schiket, und bindet sich an den ihr vorgeschriebenen Umfang, der entweder von der Tonica zur Dominante, oder von der Dominante zur Tonica geht. Da nach diesem Gesetze jede Stimme nur einen kleinen Umfang hat, so geht auch der Gesang selbst meistentheils durch kleine Intervalle, wodurch das Hüpfende und Springende der so genannten galanten Musik aus der Kirche verbannet wird. Dieser Einschränkung ungeachtet, weiß ein erfahrner Tonsetzer dennoch eine große Mannichfaltigkeit von melodischen und harmonischen Sätzen in ein Stük zu bringen.



*) Diction. de Musiq. Art. *Plain chant.*
**) Art Motett.
†) S. Tonarten der Alten.

Seine vornehmste Sorge, nach einer guten Wahl der Tonart und einer höchst einfachen Fortschreitung, geht auf die Beobachtung der richtigen Deklamation des Texts, welche sowol durch die Hauptstimmen selbst, als auch durch die Harmonie kann fühlbar gemacht werden. Denn schon durch diese allein kann die wahre Deklamation befördert, oder gehindert werden. Also müssen z. B. die Sylben, die in einem ununterbrochenen Zusammenhang, bis auf einen kleinen oder größern Ruhepunkt fortfließen, nur von einer Harmonie begleitet werden, die das Gehör ununterbrochen fortreißt; so daß es höchst fehlerhaft seyn würde, auf eine Sylbe, auf welcher schon das Gefühl der folgenden erwekt wird, eine beruhigende Harmonie, wie der Dreyklang ist, zu nehmen.

Es ist vorher gesagt worden, daß die Kirchenmusik sich vornehmlich an das diatonische Geschlecht halte. Dieses ist aber nur von dem gemeinsten Choral, den die ganze Gemeinde mitsinget, zu verstehen, wo das Einfache und das Consonirende allemal die beste Wirkung thut; besonders auch darum, weil zu solchen Choralen allemal ein sanfter Affekt sich am besten schiket. Wo aber schon ein lebhafterer oder gar heftiger Affekt vorkommt, welcher den Tonsetzer veranlasset, die Form des Chorals zu verlassen, da wird auch in dem Gesang und in der Harmonie zu Erreichung des Ausdruks schon mehr erfodert, und da thun kleinere Intervalle, als die diatonischen sind, oft die beste Wirkung. Man hat deswegen bisweilen nicht nur chromatische, sondern gar enharmonische Fortschreitungen hiezu nöthig. Ehedem hatte man in einigen großen Cathedralkirchen eigene Sänger, die sich in enharmonischen Fortschreitungen besonders übten, und deswegen bey Gelegenheiten, wo sehr starke Leidenschaften auszudruken sind, dergleichen z. B. in den Klageliedern des Jeremias vorkommen, ihre besondern Stimmen bekamen.

Da überhaupt jede Kirchenmusik, von welcher Form sie sonst sey, den Charakter der Feyerlichkeit und Andacht nothwendig an sich haben muß: so hat der Tonsetzer sich aller Künsteleyen, aller Figuren, Zierrathen und Läufe, die blos die Kunst des Sängers anzeigen, ferner aller geschwinden Passagen, und alles dessen, was den Ausdruk der Empfindung mehr ausschweifend macht, als verstärkt, zu enthalten. Fürnehmlich muß in den tiefen Stimmen die allzugroße Geschwindigkeit vermieden werden, weil sie in den Kirchen sehr nachschallen, und durch eine schnelle Folge tiefer Töne alle Harmonie verwirrt wird. Deßwegen sind alle Arien, die nach der Opernform gemacht werden, besonders aber die darin angebrachten Läufe und Schlußcadenzen völlig zu verwerfen.

Darum erfodert die Kirchenmusik nicht nur einen sehr starken Harmonisten, sondern auch zugleich einen Mann von starker Ueberlegung und einem richtigen Gefühl; damit nicht entweder blos ein unordentliches Geräusch, ohne bestimmten Ausdruk, oder eine Vermischung von Feyerlichkeit und Ueppigkeit, die Stelle der ernsthaften Empfindungen der Andacht einnehme.

* *

Von dem eigentlichen Kirchengesange handeln: De vero modo psallendi, von Mich. de Muris Gallicus, aus dem 15ten oder dem Anfange des 16ten Jahrh. — Le droit chemin de la Musique, ou la manière de chanter les Pseaumes . . . p. L. Bourgeon, Lyon 1550. 4. — A short introduction into the science of Musicke, made for such as are desirous to have the Knowledge thereof for the singing of Psalms, Lond.

Lond. 1564. 1577. 8. — Im 2ten Buch von Aeg. Gutmanns Cyclopaed. Paracelsica Christiana, Br. 1585. 4. kommt mancherley über himmlische und geistliche Singkunst vor. — De concentibus musicis, quos Chorales appellamus, scr. Mart. Cromerus († 1589.) — Les Tons, ou Disc. sur les Modes de Musique et les Tons de l'Eglise, et la distinction entre eux, p. Pierre Maillart, Tournay 1610. 4. — Christph. Schleupners Frölicher Creuz-Musica der Christen, Nürnb. 1620. 8. — De ecclesiastica Hymnodia, scr. Anacl. Siccus, Antv. 1633. 8. — De recta psallendi ratione, Auct. Iac. Eveillon, Flex. 1646. 4. — Lieder-Betrachtungen von Heinr. Müller († 1675.) — Geistliche Singekunst von Joh. Olearius, Leipz. 1671. 8. — De Hymnis Eccl. veter. Differt. Conr. Sam. Schurzfleisch, Vitteb. 1685. 4. — De vet. recentisque Eccl. Hymno: Te Deum laudamus, Differt. Wilh. Ern. Tentzelii, Vit. 1686. 4. — De precib. publicis, Psalmorum cantu, nec non sacror. ord. Auct. Ioa. And. Quenstedt, Witt. 1686. 4. — C. D. Rango Sendschreiben von der Musico, alten und neuen Liedern, Greifsw. 1694. 4. — Disquisitio de Cantu a D. Ambrosiano in Mediol. Eccles. introducto, a Eustat. a S. Ubaldo, Mediol. 1695. — Cithara Lutheri, oder catechetische Liederpredigten, von Aug. Pfeiffer († 1698.) — De Cantibus Angelicis, Progr. inaugur. Christ. Wildvogelii, Ien. (1699) 4. — In einer lat. Einladungsschrift zur Feyer des Weinachtsfestes von Joh. Burch. Majus, Kil. 1702. 4. werden einige neuere Kirchengesänge kritisch untersucht. — Differtat. Fridericiana de Hymno: Erhalt uns Herr bey deinem Wort, Auct. Ioa. Frid. Meyer, Kilon. 1707. 4. — Differtat. de hymnor. lat. eccles. collectionibus . . . ex Mfr. Frid. Lindenborgii ed. Per. Zornius, Kil. 1709. 4. — Erbauliche Liederpredigten . . . von Joh. Avenarius, Frft. 1714. 8. — Einladung zu vier Weihnachtsreden, welche zugleich in sich begreift eine Betr. und Erläuter. des Liedes: In dulci jubilo, von Christph. Aug. Heumann, Gött. 1721. 4. — Histor. Untersuchung, wer doch des alten und bekannten Liedes: „Allein Gott in der Höh sey Ehr," eigentlicher Autor sey, von Joh. Vogt, Stade 1723. 4. — Evangelische Singschule, darin diejenigen Dinge deutlich gelehrt und wiederholt werden, welche überhaupt allen Evangelischen Christen zur Erbauung und Beförderung der . . Singeandacht zu wissen nöthig und nützlich sind, von Chrstn. Marbach, Bresl. 1726. 8. — Differtat. histor. philol. περί ὑμνοποιων, f. de Auctor. Hymnor. Eccl. Sueo - Gothicae . . . Auct. Cl. O. Plantin, Upf. 1728 - 1730. 4. 2 St. — Ausführl. Historie und Erklärung des Heldenliedes: „Eine veste Burg ist unser Gott" . . . mit einer Vorr. von D. Luthers Heldenmuth und seiner Liebe zur Sing- und Dichtkunst von Pet. Busch, Han. 1731. 8. — Differtat. sur le plein Chant Ecclesiastique . . . . in den Mem. de Trevoux v. J. 1735. S. 1666 u. f. — Evangelischer Lieder-Commentarius, vornehmlich über die alten Kirchen- und Kernlieder des Sel. Lutheri und anderer Theologen von Joh. Mart. Schamelius, Leipz. 1737. 8. 2 Th. Auch sind von eben diesem Verf. noch Vindiciae Cantion. S. Eccl. evangel. d. i. Theologische Rettung und Beantwort. einiger schwer scheinender Stellen der öffentlichen Kirchenges. Leipz. 1719. 8. 2 Th. vorhanden. — Allerhand Lieder-Remarquen, von Joh. Jac. Gottschaldt, Leipz. 1737 - 1739. 8. 4 St. — Von dem Ursprunge des Gesanges und der Vorsänger, ein Progr. von Chrstn. Bänemann, Berl. 4. — Philosophisch musikalische Betrachtung über das göttlich Schöne der Gesangsweise in geistl. Lieder bey öffentlichem Gottesdienst, von E. Dan. Adami, Bresl. 1755. 8. — Abhandl. von Einführung des deutschen Gesanges in die evangel. luther. Kirche überhaupt, und in die Nürnbergische besonders . . . von Joh. Bart. Riederer, Nürnb. 1759. 8. —

Beytrag zur Lieder-Historie betreffend die Evangelischen Gesangbücher, welche bey Lebzeiten Lutheri zum Druk befördert worden, von Dav. Gottfr. Schöber, Leipz. 1759-1760. 8. 2 Th. — Schreiben von Verbesserung des Kirchengesanges, von S. v. Sodow, im 4ten Bde. S. 289 der Marburgischen Beyträge. — Vertoog over het nuttig Gebruik en ontstiobtend Misbruik van het Psalmgezang in den openbaren Godsdienst der Protestanten, door Probus 1766. 4. — Ueber die Kirchengesänge, in A. Hillers Wöchentlichen Nachr. vom J. 1766. S. 237. — Etwas zur Nachr. für einige Hrn. Cantores den Choralgesang betreffend, ebend. vom J. 1767. S. 293. — Het geestelyk Psalmgezang ondersogt, verklaart, en te gelyk aangebonden tot den plicht om Gode te zingen en te Psalmzingen met aangenaamheid in't harte, door Corn. de Witt. Amst. 1767. 8. — Het wel en Gode behagend Zingen, voorgesteld en aangeprezen in eene kerkelyke Redevoering . . . door Ger. Zeilmans van Salm, Amst. 1774. 8. Von dem Alterthume und Gebrauche des Kirchengesanges in Böhmen, von Ad. Voigt a St. Germano, Prag 1775. 8. — Kirkelyke Historie van het Psalm Gezang der Christenen, van de dagen der Apostelen tot op onzen tegenwoordigen tyd . . . door J. van Iperen, Amst. 1777.-1778. 8. 2 Th. — Von der Verbesserung und Verfeinerung des Kirchengesanges, die Vorrede vor J. G. Vierlings Choralbuch, Cassel 1789. 4. von J. G. Holzapfel. — De Hymnis et Hymnopoeis vet. et recentior. ecclesiae, eine Abhandl. von Joh. Gottfr. Baumann, die mir nicht näher bekannt ist. — — **Vom Gebrauch der Kirchengesänge:** De prudentia in Cantionibus eccles. adhibenda, Diss. G. Wallini, Vit. 1733. 4. — De odio Pontificior. in Hymnos Eccl. Luther. Auct. Ioa. G. Götzel, Lub. 1702. 4. Sendschr. an . . . Joh. Christph. Olearium . . von unterschiedenen zur Lieder-historie dienlichen Sachen, von Ebend. Lübeck 1709. 4. — Dissertat. histor. theologica de modo propagandi historiam per Carmina, Auct. Ioa. And. Schmid, Helmst. 1710. 4. — De propagat. Haeresium per cantilenas, Dissert. E. Sal. Cypriani, L. 1720. 8. — In der Eloquentia publica von Joh. Wilh. Berger, Lips. 1750. 4. finden sich verschiedene, den Kirchengesang, besonders D. Luthers Verdienst darum, betreffende Reden. — — S. übrigens den Art. **Choral** und den Art. **Hymne**, S. 662. b. und 665. b. u. f.

**Von der Geschichte der Kirchenmusik und des Kirchengesanges:** Hieher gehören, größtentheils, die von dem Fürst-Abt, Martin Gerbert, herausgegebenen: Scriptores ecclesiastici de musica, sacra potissimum, et variis Italiae, Galliae, et Germaniae codd. mscrpts. collecti . . . Typis S. Blas. 1784. 4. 3 Bde. Sie fangen mit dem vierten Jahrhundert an, und gehen bis ins 15te und sind folgende: Γεροντικον St. Pambonis, Abb. Nitriae, aus dem 4ten Jahrh. (Klagen über die damahls schon ausgeartete Kirchenmusik.) — Monacho qua mente sit psallendum, aus einem Kirchenvater des 4ten Jahrh. — Instituta Patrum de modo psallendi s. cantandi, aus den Werken des H. Thomas. — De laude et utilitate spiritual. canticor. . . . von dem Bischof Nicetus zu Trier, aus dem 6ten Jahrh. — De Musica, von Alcuinus, oder Albinus, aus dem 8ten Jahrh. Handelt blos von den acht Kirchentönen, und scheint aus dem Werke des Cassiodorus gezogen zu seyn. — Explanatio quid singulae litterae in superscriptione significent cantilenae, von Balbulus Notker, einem Mönch aus dem 10ten Jahrh. — Eine altdeutsche Schrift von einem Mönche, Labeo Notker, aus eben diesem Zeitpunkte, welche von den acht Tönen, den Tetrachorden, den acht Tonarten, und den Verhältnissen der Orgelpfeiffen handelt. — Von den Schriften des

des Ubaldus, oder Hucbaldus, gehört, eigentlich nur dessen Commemoratio brevis de Tonis et Psalmis modulandis hieher. — Von den Schriften des Berno, aus dem 11ten Jahrhundert: De varia Psalmor. atque Cantuum modulatione. — Fragmenta de musica, von dem Canonicus Gerland, aus dem 12ten Jahrh. — Scientia Artis musicae, von Elias Salomon, aus dem 13ten Jahrh. lehrt, in 31 Kap. vorzüglich das, was den Kirchengesang betrifft. — De differentiis et generibus Cantorum von Arnulph de St. Gilleno. — Constitutiones Capellae Pontificiae, aus dem 16ten Jahrh. in 59 Kap. — (Wegen der übrigen, in dieser Sammlung befindlichen Schriftsteller, s. den Art. **Musik.**) — — in des Fortunatus Amolarius (837) Werke De Eccles. officiis, Col. 1568. f. Rom. 1591. f. handeln einige Kap. de Choro Cantorum, de vestim. Cantorum, de officio Lectoris et Cantoris. — Liber de correctione Antiphonarii, von Agobardus aus dem 9ten Jahrh. in dem 14ten Bd. der Bibl. Patrum, S. 323. — In der Schrift des Walafried Strabo († 849) De Officiis divinis in dem 9ten Bd. der Bibl. Patr. handelt das 25te Kap. De Hymnis et Cantilenis eorumque incrementis. — De Cantu, seu correctione Antiphonarii, von dem H. Bernard von Clairvaux († 1153) im 2ten Bd. s. Werke, nach der Ausg. des Maubillon vom J. 1719. — In des Ermengardus Werk, contra Waldenses, gedr. im 4ten Bde. der Bibl. Pat. handelt das 10te Kap. De cantu ecclesiastico. — Psalterium decem chordarum, Lib. III. in quibus . . . de numero Psalmor. . . . de Psalmodia, de modo et usu psallendi simul et psallentium agitur, von dem Cistercienser, Joachimo († 1201.) Ven. 1527. 4. — De Canticor. originali ratione, von Joh. Gerson († 1429. im 3ten Bde. s. Werke. — Musik-Büchlein, oder nützlicher Bericht von dem Ursprunge, Gebrauch und Erhaltung christlicher Musik, von Chrstph. Friccius, Küneb. 1631 und 1643. 8. (Die Schrift besteht aus zwey Orgelpredigten des Verf. wovon die erstere, unter dem Titel: Musica Christiana . . . bereits, Leipz. 1615. 4. gedruckt wurde.) — Seelenmusik . . . . von Andr. Saubertus, Nürnb. 1624. 4. (Eine Predigt, welche ebenfalls von dem Ursprunge, der Natur und dem Gebrauche der Musik handelt.) — De Chori ecclesiast. antiquitate, necessitate et fructibus. Auct. Th. Hurtado, Col. 1655. f. — Dissertat. de Musica sacra, recitata in Acad. Basiliana, von Giov. Bat. Doni, im 1ten Th. S. 267. s. W. Flor. 1743. f. — In dem Werke des Jean de Bordenave: Des eglises cathedrales et collegiales. Par. 1643. 8. handelt ein Kap. von den Orgeln und der Musik der Chorknaben, worin brauchbare Nachrichten über die Kirchenmusik vorkommen sollen. — Mnemosynon musicum ecclesiast. Dissert. Chr. Gueinzii, Hal. 1646. 4. — Im 3ten Bde. von Joh. Heinrich Hottingers Histor. Eccl. novi Test. Hannov. 1655 u. f. 8. wird, S. 716. de augmentis Musicae Saec. XIV. factis gehandelt — *De divina Psalmodia, s. Psallentis Eccl. Harmonia: Tract. histor. symb. et asceticus, Auct. Ioa. Bona, R.* 1653. 8. verm. *Col.* 1677. 8. und in der Samml. s. W. Antv. 1677. 4. 1723. f. (Der, die Musik betreffende Innhalt besteht aus 20 Kap. mit folgenden Ueberschriften: De antiq. et excell. div. Psalmodiae; quibus de causis certae quaedam horae ad psallendas Deo laudes fuerint institutae; de varia diei ac noctis divisione; de nocturn. vigiliis; de laudibus; de prima; de tertia; de sexta; de nona; de vesperis; de completorio; de offic. parvo b. virginis; de offic. defunctorum; de psalm. poenitential. et litaniis; de psalm. gradualibus; de sing. partibus div. Psalmodiae; de cantu ecclesiastico; de var. ritibus quibus utitur Eccl. Cathol. in recitandis div. officiis; de discipl. psallendi; de variis sanct. exempl. ad div. offic. pertinentibus)

bus.) — In Joh. Conr. Dietrichs Antiq. bibl. Giess. 1671. f. wird, S. 349 u. f. de Musica sacra gehandelt. — La Science et la pratique du plain Chant, par un Relig. de la Congregation de St. Maur. (Don Jac. le Clerc) imprimé par les soins de Don Ben. de Jumilhac, Par. 1672. 4. — De Musica, Disputat. theol. I. M. Schoepperlini, Argent. 1673. 4. — *Dissertat. sur le Chant Gregorien, p. Dan. Nivers. Par.* 1683. 8. (Die 18 Kap. des Werkes handeln: De l'origine et de l'excellence du chant Gregorien; de l'utilité du ch. d'egl. et de ses effets; contre les Heret. et tous ceux qui blament le chant de l'Eglise; que le chant Greg. ou Romain . . . a été changé et corrompu en plusieurs parties; que le chant Rom. même à Rome a été corrompu . . . . . de la facilité qu'il y avoit de corrompre le Chant Gregor. et de la necessité qu'il y a de le corriger; des abus qui se sont glissés dans la manière de chanter le plein chant; des abus commis au Ch. Greg. dans plusieurs parties de l'office divin . . .; du nombre des figures et de l'usage des caracteres du plein chant; de la quantité des Notes; du commencement de l'office divin; des Antiennes, où il est traité à fond des 8 Tons de l'Eglise; des Pseaumes; des Capitules et des Respons; des Hymnes; des Cantiques; des autres parties de l'office divin; que le Ch. Greg. est le plus considerable de tous les Ch. eccles.) — *Dell' origine e progressi del Canto ecclesiastico*, von Franc. Tionacci, als Vorrede zu dem Dottore addotrinato des Matt. Coferati, Flor. 1682. 4. einzeln, Bol. 1685. 8. — *De Musica, ac sigillatim de ecclesiast. eoque spectantibus organis, Auct. Casp. Calvor, Lips.* 1702. 12. verm. in ebendess. Ritual. eccles. Jen. 1705. 4. (Die Schrift besteht aus 6 Kap. folgenden Inhaltes: De Music. tum generat. tum sigillat. de ecclesiastica; de speciebus cant. sacrorum; de Psalmod. ac Hymnodia; de cantu figurali; de music. instrumentali; de musicae directore.) — *Observatio de Cleri Rom. controversia cum Cl. Germ. circa Music. eccles.* im 7ten Bd. S. 370 der Observat. Hallens. v. J. 1703. — *Traité de l'ancienne discipline de l'Eglise dans la celebration de l'office divin, p. Edm. Martenne, Par.* 1719. 8. — Die Vorrede vor den Cantates, petits Motets etc. des H. Ami, Par. 1721. f. handelt von der Beschaffenheit der Kirchenmusik. — *De usu Music. in Eccl. Christ. Disp. Ioa. Nic. Wilh. Schulze, Rost.* 1728. 4. — *Progr. quo nimiam artis affectationem in Musica sacra a Theologis magni nominis improbari ostendit Jord. Duve, Nov. Rup.* 1729. 4. — Die Geschichte der Kirchenmusik alter und neuer Zeiten, v. Gottfr. Ephr. Scheibel, Bresl. 1738. 8. — *Traité histor. et pratique sur le Chant ecclesiastique, p. J. le Boeuf . . . avec le Directoire qui en contient les principes et les régles . . . . Par.* 1739. 8. (Der erste Theil enthält 7 Kap. mit folgenden Ueberschriften: Quelle est la meilleure manière d'insinuer les princ. du Chant aux enfans, et combien il est utile de le leur enseigner . . .; de l'estime que l'on a fait de tout tems au Chant ecclesiastique . . . .; des anc. Auteurs du Ch. Romain, son alliance avec le ch. gallican, les augmentat. qui y on été faites, les alterat. de ce chant et leurs causes, nature de l'Antiphonier de Paris; variétés des Psalm. qui ont cours en France, idée des variétés sur le premier mode pour faire comprendre, que par tout païs l'on convenoit de lier toujours tel commencement d'Antienne à telle terminaison psalmodique; des espèces de Chant qui paroissent emanées du Ch. Greg. ou Rom. et qui se sont faites entrée dans l'Eglise etc.; changemens que l'organisation et le Dechant ont introduit dans le Ch. Gregorien, influence de ces sciences dans le ch. Gre-

Gregorien, alteration de l'ancienne douceur du chant causée par les grosses voix et par le défaut de connoissance des langues orientales; de quelques anc. pieces de plain chant qui ont été abolies . . . et de quelques autres modulations dans le genie du ch. greg. qui n'auroient jamais du l'être; der zweyte Theil 10 Kapitel: Methode la plus simple d'enseigner la Gamme . . . .; règles pour connoitre en général la nature de chaque piece de chant; des notes, ou signes avec lesquels on marque la quantité ou durée des sons; de la psalm. ou du chant des Pseaum. et Cantiques; des Antiennes; des Repons; des Hymnes; des petits Versets; de l'Invitatoire et du Ps. *Venite*; sur les *Benedicamus*. Manière de chanter les leçons de Matines et de la Messe, manière de chanter l'Epitre à la Messe, manière de chanter l'Evangile etc.) — **Von dem rechten Gebrauch der Musik bey dem Gottesdienst**, eine Rede von Wilh. Friedr. Kraft, in s. Geistl. Reden, Jena 1746. 8. — **Vom rechtmäßigen und Gott wohlgefälligen Gebrauch der Musik**, von G. Fr. Lindner. Königsb. 1747. 8. — **Von der Reformation der Kirchen, und übrigen Musik, im eilften Jahrh.** ein Aufs. in den Braunschw. Anzeigen vom J. 1748. S. 100 u. f. von Joh. Christph. Haremberg. — *Chorus music gloriam Chr. celebrans ex Ps. LXVIII. v. 26. Progr. Gottb. Conr. Goldschad, Dr.* 1751. 4. — *Della Musica del Santuario e della disciplina de suoi Cantori, del S. Santarelli, R.* 1764. 4. (Ob der versprochene zweyte Theil erschienen ist, weiß ich nicht. Einer andern Handschr. von eben diesem Verf. gedenkt Burney im 4ten B. S. 40. s. History of Music.) — **Von der Kirchenmusik**, in Hillers Wöchentl. Nachr. vom J. 1767. S. 395. — **Betrachtungen über die Kirchenmusik und heil. Gesänge der Rechtgläubigen und ihren Nutzen**, Bresl. 1767. 8. — *De Cantu et Musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad presens tempus, Auct. Mart. Gerberto, Monaster. et Congr. St. Blasii in Silva nigra Abb. . . . Typ. S. Blasian.* 1774. 4. 2 Bde. (Das Werk ist in 4 Bücher abgetheilt, wovon das erste, in 4 Kap. De perenni Musicae, ac cantus a prima humani generis origine in sacris usu, ejusque ortu et progressu a prima ecclesiae aetate; quaenam primae eccles. aetate in sacris. Missae cantari consueverint; cant. ac Mus. sacr. aliis in locis, partibusque officii divini; qualem habuerint esseque voluerint prima eccl. aetate S. Patres ecclesiast. cantum; das zweyte in 2 Theilen, und 10 Kap. überhaupt, de statu et progressu Cantus eccl. Romani praesertim, med. aevo; de cantor. et cor. functionibus; de ipso cantu, qualis in eccl. fuerit med. aevo ac cantion. generibus: de solemni Missae decantatione; cantus et mus. sacra med. aevo in administrat. Sacramentor. ritusque var. praesert. in hor. canonic. decantandis; de cantu et mus. statis per annum diebus ac solemnitat. aliisque tum ordinar. cum extraordin. div. officii partibus; de libris ad officium cantumque sacr. med. aevo pertinentibus; celebres med. aevi in cantu et mus. eccles. auctor. instauratoresque; de notis mus. med. aevi, gr. et. lat. quar. specim. exhibentur per singula saecula; de disciplina cantus et Mus. sacr. med. eccl. aevo; das dritte Buch, in 3 Kap. De Mus. s. concentu plur. vocum; de Mus. mensurata med. aevo inventa; de organ. aliisque instrum. music. paullatim in Eccl. inductis; das vierte Buch, in 6 Kap. Discipl. cantus ac Mus. eccles. posteriore hac aetate; usus cant. ac. Music. apud Heterodoxos; de cantu et mus. recentior. Graecor. Moscor. aliarumque gentium extra Europam, ars ac institut. cant. et mus. sacr. postrema hac aetate; auctor. Mus. sacrae poster. aetat. usque ad praesens tempus; vetus

vetus Muf. recentiori comparata.) — Histor. and critical Eſſay on the Cathedral Muſik, Lond. 1783. 4. — Abhandlung über das wahre Weſen der Kirchenmuſik, als Vorrede vor dem, von J. H. Knecht komponirten 23ten Pſalm, Leipz. 1783. f. — — **Beyträge zur Geſchichte der Kirchenmuſik** finden ſich noch in den Annal. eccleſiaſt. des C. Baronius, Col. 1624. f. 12 Bde. — in den Antiq. Lection. des Heinr. Caniſius — in dem Comment. in Tertull. de praeſcriptionibus von Chriſtn. Lupus (Wolf) in ſ. W. Ven. 1724. f. 12 B. u. a. m. — und Nachrichten von der Kirchenmuſik in einzeln Ländern, als in **Spanien**, geben: Henr. Florez, im 5ten Bd. S. 360. ſ. Eſpaña ſagrada — in **Frankreich**, J. Maubillon, in ſ. Werke De Liturgia Gallica, Lib. III. Par. 1729. 4. — in **England**, The Temple Muſik, or an Eſſay concerning the method of ſinging the Pſalms of David in the temple before the Babyloniſh captivity, wherein the Muſik of our Cathedrals is vindicated, and ſuppoſed to be conformable not only to that of the primitive Chriſtians but alſo to the practice of the Church in all preceding Ages, by Arthur Bedfort, Lond. 1712. 8. — In **Schweden**: Diſſertat. hiſtor. de Muſica ſacra generatim et Eccl. Sueogothicae ſpeciatim, Auct. Jon. Oedmann, Lund. Goth. 1775. 4. — — Auch gehört noch hieher: Joh. Lor. Albrechts Kurze und unparteiiſche Nachricht von dem Zuſtande und der Beſchaffenheit der Kirchenmuſik in der Oberſtädtiſchen Hauptkirche B. Mariae V. zu Mühlhauſen, in Marpurgs Hiſt. krit. Beytr. Bd. 5. S. 381.

Von dem **Werthe und Nutzen und der Nothwendigkeit der Kirchenmuſik**: Kurzer Bericht aus Gottes Wort, und bewährten Kirchenhiſtorien, von der Muſik, daß dieſelbe fleißig in den Kirchen, Schulen, und Häuſern getrieben und ewig ſoll erhalten werden, von Jac. Paix, Launig 1589. 4. — Geiſtliches muſical. Triumph-Cräntzlein, von der hochedlen und recht engliſchen Dorothea und großen Gottes-Gab, der Frau Muſika, von Mart. Richard, Leipz. 1619. 4. — Nützliches Traktätlein, vom Lobe Gottes, oder der Hertzerfreuenden Muſika worin kürtzlich und einfältig gezeigt wird, wie die Muſika ſammt ihrer Commodität und Nutzbarkeit einig und allein zur Ehre Gottes ſoll gerichtet ſeyn, von Lor. Schröder, Coppenh. 1639. 8. — Pſalmod. chriſt. de Muſic. chriſt. d. i. Gründliche Gewiſſensbelehrung was von der chriſtl. Muſica, ſo wol voc. als inſtrument. zu halten ſey, von Hect. Mithob. 1650. 8. — Muſikal. Paradoxal. Discourſe, oder ungemeine Vorſtellungen, wie die Muſica einen hohen und göttlichen Urſprung habe, und wie hingegen dieſelbe ſo ſehr gemißbraucht wird . . . von Andr. Werkmeiſter, Quedl. 1707. 4. — Veritophili (Chriſtph. Raupach) Deutliche Beweisgründe, worauf der rechte Gebrauch der Muſik, beydes in der Kirche und außer derſelben beruhet, als Anhang bey der Niedtſchen Muſical. Handleitung, Hamb. 1717. 4. — Eine Vertheidigung dieſer Schrift, mit der Ueberſchrift: Abgenöthigte Beantwortung der beyden Fragen: 1) Ob das Wort Pſalmodia, apud Patres qui ante Nanzianzenum vixere, ein bloßes Singen, oder ein Singen zu muſikal. Inſtrumenten bedeute; 2) Ob ſowol das Spielen auf muſikal. Inſtrumenten, als Singen, unter den erſten Chriſten, bey ihren geiſtl. Verſammlungen, manchmal in Gebrauch geweſen ſey, von ebendemſelben, in Matthesons Crit. Muſica, Bd. 1. S. 167. — Tractatus de Choris Prophetar. Symphoniac. in Eccl. Dei, ea contrahens, quae ad conſultationem de nunquam negligenda inſtaurat. cultus Dei rat. etiam in choris eccl. muſ. in hac Theol. regiminis eccl. parte facere videntur, Auct. Gottfr. Alb. Pauli, Roſt. 1719. 4. (Der Inhalt findet ſich in Mattheſ. Muſikal. Ehrenpforte, S. 251.) — Daß die Kirchenmuſik, wenn ſolche wohl und chriſtlich eingerichtet, eine Gabe Gottes

ſey

sey . . . eine Predigt von Bernh. v. Sanden, Königsb. 1720. 4. — Zufällige Gedanken von der Kirchenmusik, wie sie heutiges Tages beschaffen ist . . . von Gottfr. Ephr. Scheibel, Leipz. 1721. 8. (Das Werk enthält 8 Kap. Von der Musik überhaupt; von dem Endzweck der Musik, oder von der Bewegung der Affecten; von der Kirchenmusik in specie; von der Nothwendigkeit der Kirchenmusik; daß die Kirchenmusik mit der weltlichen, in Movirung der Affekten nichts eigenes habe; von den unterschiedenen Arten der Kirchenmusik, von der Bestellung eines Chori musici in der Kirche; von der Materie der Kirchenmusik; oder wie ein musikalischer Text aussehen soll.) — Die neu angelegte Freuden-Academie zum lehrreichen Verschmack unbeschreiblicher Herrlichkeit in der Veste göttlicher Macht, von Joh. Mattheson, Hamb. 1751-1753. 8. 2 Th. — Sieben Gespräche der Weisheit und Musik, sammt zwo Beylagen, als die dritte Dosis der Panacea von ebend. Hamb. 1751. 8. — Musico Theologia oder erbauliche Anwendung musikalischer Wahrheiten, von Joh. Mich. Schmidt, Bayr. 1754. 8. Holl. von Jac. Wilh. Lustig, Amsterd. 1757. 8. — Musica parabolica, oder parabolische Musik, d. i. Erörterung etlicher Gleichnisse und Figuren, die in der Musik, absonderlich an der Trommete befindlich, dadurch die allerwichtigsten Geheimnisse der H. Schrift, den Musikverständigen gar deutlich abgemahlt werden. . . . . von Georg H. Neuß 1754. 8. (da der Verf. bereits im J. 1716. starb: so ist, wahrscheinlicher Weise, eine frühere Ausgabe dieser Schrift vorhanden.) — Beweiß, daß eine wohleingerichtete Kirchenmusik Gott wohlgefällig, angenehm und nützlich sey, von Martius, 1762. 8. — De cura Principum et Magistrat. pior. in tuendo et conservando Cantu eccles. eodemque tam plano quam artificioso, Orat. Ioa. Chr. Winter, Han. 1772. 4. — The power of Musik and the particular influence of Church-Musik, a Sermon . . . by j. Rawlins, Lond. 1773. 8. — In den Gedanken über Religion, Poesie und Musik, vor A. H. Niemeyers Abraham auf Morio, Leipz. 1777. 8. wird von dem Einfluß der Musik auf Erbauung gehandelt. — Dialogo dove cercasi: Se lo Studio della Musica al Religioso convenga o disconvenga, del D. Giov. Sacchi, Pis. 1786. 8. — In den freymüthigen Gedanken über die Gottesverehrungen der Protestanten, von C. Spazier, Gotha 1788. 8. findet sich ein Kapitel von der Kirchenmusik und dem Kirchengesange. — Das Lob der Kirchenmusik, eine Rede von G. Fdr. Köhler. — — Auch gehören die verschiedenen Orgel-Einweihungsreden hieher, als: das reingestimmte Orgelwerk unsers Herzens, oder christl. Einweihungspredigt eines neu verfertigten Orgelwerkes . . . von Gust. Phil. Mörl, Nürnb. 1709. 4. — Ein wohlgerührtes Orgelwerk, als eine Anreizung zur Frucht des Geistes . . . von Christn. Flittwell, Königsb. 1721. 4. — Die Kneiphöfische laute Orgelstimme . . . von Chrstn. Mascovius, Königsb. 1721. 4. — Einige zur Musik gehörige poet. Gedanken, bey Gelegenheit der schönen, neuen, in der Frauenkirche zu Dresden erbauten Orgel, von Theod. Christl. Reinholds, Dresden 1736. 4. — Redenvoering over de nuttigheit der Muziek en haaren invloet in den openbaren Godsdienst door Ever. Schuttrup 1755. 4. (Zur Einweihung der Orgel in Alkmaar.) — Orgelpredigt, zur Einweihung der zu Neumark erbauten neuen Orgel . . von Gottl. Kluge; Bresl. 1756. 4. — Predigt von der weisen und treuen Hand Gottes bey der Sorgfalt der Menschen für einen Gott wohlgefälligen Gottesdienst, da die neuerbaute große Orgel zu St. Marien Gott geheiligt ward, von Jon. Heller, Danzig 1761. 4. — Het nieuw Orgel in de vrye Heerlykheid van Catwyk aan den Rhyn . . . door Fr. Burmann, Utr. 1765. 4. — Die heiligen Verrichtungen in dem Hause des Herrn bey der neuen Orgel in der Ilmenauschen Stadtkirche . . . von Bernh. Seb. Große, Eisen. 1765. 8. — Predigt

bey

bey der Einweihung der neuerbauten Orgel in der St. Moritzkirche zu Halle . . . von C. Friedr. Senff, Halle 1784. 8. — The antiquity, use and excellence of Church - Music . . . a Sermon by G. Home, Lond. 1784. 4. — —

**Ueber die Einführung der Instrumentalmusik bey dem Gottesdienst:** Rel. Calliopes organ. de invento perquam ingenioso, system. miraculoso, et usu relig. Orgeanor. musicor. . . . . Auct. Ioa. Oleario, Hal. 1597. 4. — Tegengift vant Gebruyk ent Ongebruik vant Orgel in de Kerken de vereenigde Nederlande door J. J. Calkmann, t'Grafenh. 1611. 8. — In des Joh. Steph. Duranti Werke: De ritibus Eccl. cathol. Par. 1624. 8. handelt das 13te Kap. des 1ten Buches, von den Orgeln und der Zeit ihrer Einführung in die Kirche. — Orgelgebruyk in de Kerke der vereenigte Nederlande, door Const. Huygens, t'Amst. 1660. 8. (S. Matthes. Musikal. Patrioten S. 21.) — Exercitatio de Music. organ. in Templis in den Exercit. des Mart. Schookius, Utr. 1663. 4. — In dem Thesaur. Consilior. et Decision. des G. Dedeken, Jena 1671. f. 3 B. findet sich, Bd. 1. S. 1146. ein Judic. Facult. Theol. Vitteberg. de Organis und S. 1148. ein Judic. D. Wolfg. Franzii, De Musica in Templis. — De Usu organor. in Templis, eine Dissert. von H. Munk, Abo 1673. 4. — Vom Gebrauch der Hörner, insonderheit beym Gottesdienst, von Trog. Arnkiel, 1683. 4. — Crit. d'un Docteur de Sorbonne sur les deux lettres de MM. Deslyons de Bragelongue touchant la Symphonie et les instruments, qu'on a voulu introduire dans leur eglise aux leçons de tenebres, Par. 1689. 4. — Lettere ecclesiastiche di Pomp. Sanarelli, Nap. 1692. 4. (Der neunte dieser Briefe untersucht und bejahet die Frage, ob es gut sey bey dem Gottesdienste zu singen und Musik zu haben.) — Treatise concerning the lawfulness of instrumental Musik in holy offices . . . by Henry Dodwell, Lond. 1700. 8. — Histor. philol. Sendschreiben von Orgeln, ihrem Ursprung und Gebrauch in der alten und neuen Kirche Gottes von Gottfr. Ephr. Müller, Dresd. 1748. 8. — Histor. Unters. von den Kirchenorgeln, in den Hannöverischen gel. Anzeigen vom J. 1754. S. 1275 und einzeln 1755. 8. von W. Christn. J. Chrysander (der Verf. handelt von der Erbaulichkeit der Musik, von der Rechtmäßigkeit der Kirchenmusik, von der dreyfachen Art der musikal. Instrum. im alten Testament, von der Einführung der Instrumentalmusik in der Kirche, von den Orgeln, und d. m.) — Abhandlung über die Frage: Ob die Musik bey dem Gottesdienste der Christen zu dulden oder nicht; von Joh. Lor. Albrecht, Berl. 1764. 4. — Von dem Gebrauche und Nutzen der Orgelwerke, von Joh. Mart. Vetter, Ansp. 1783. 8. — Auch wird noch in des Andr. Pisc. Castaldo Sacrar. Ceremoniar. Prax. und in des J. Durell Histor. Rit. eccles. die Frage von der Instrumentalmusik in den Kirchen untersucht, und, unter Einschränkungen, der Gebrauch derselben gestattet. — — **Besondere Schriften wider die Kirchenmusik und Widerlegungen derselben:** Rudimenta Music. de tripl. Music. specie, de modo debite solvendi divinum pensum, et de auferendis nonnullis abusibus in templo, Auct. Blas. Rossetto, Ver. 1529. 4. — Modern Church - Music pre - accused, censured and obstructed in its performance before his Majesty . . . vindicated by the Author, M. Looke. Lond. 1666. 8. — Gestrafter Misbrauch der Kirchenmusik . . . von Joh. Muscovius, Laub. 1694. 8. — Schrift- und Vernunftmäßiges Lob der, in Gotteswort wohl gegründeten Vocal- und Instrumental - Kirchenmusik . . . von Chrstn. Schiff 1694. 8. (Gegen die vorhergehende Schrift.) — In Chrstn. Gerbers Unerkannten Sünden der Welt . . Dresd. 1703. 8. 3 Bde. wird im 81ten Kap. des 1ten Bds. von dem Mißbrauch der Kirchenmusik, und im 40ten Kap. des

3ten Bds. Von dem Liederverderben und dem hoffärtigen Singen gehandelt; hiewider schrieb G. Motz, die vertheidigte Kirchenmusik . . . Dresd. 1703. 8. auf welches Ch. Gerber mit einem Sendschreiben an G. Motz . . . Arnst. 1704. 8. antwortete, und dieser wider eine Abgenöthigte Forts. der vertheidigten Kirchenmusik . . . Dresden 1708. 8. drucken ließ, welche Gerber in der Vorrede zu den Unerkannten Wohlthaten Gottes . . . Dresden 1711. 8. zu beantworten suchte. — Unvorgreifliche Gedanken über die neulich eingerissene theatralische Kirchenmusik, und von den darinnen bishero üblich gewordenen Cantaten . . . von Joach. Meyer, Lemgo 1726. 8. gegen welche: Der neue Göttingsche, aber viel schlechter, als die alten Lacedämonischen, urtheilende Ephorus . . von Joh. Mattheson, Hamb. 1727. 4. gerichtet ist, und zu dessen Vertheidigung: der anmaßliche Hamburgische Criticus sine Crisi . . . von Joach. Mayer, Lemgo 1728. 8. erschien, worauf Mart. H. Fuhrmann mit der: „Gerechten Waag-Schaal . . . . Altona 1728. 8." antwortete, die Meyer durch den Abgewürdigten Wagemeister . . . 1729. 8. widerlegte. — Die Vorrede vor den Neumeisterischen Kirchenandachten, von A. Andr. Kesselring handelt von der, durch die Propheten, von Gott befohlenen Kirchenmusik, gegen welche ein Ungenannter eine kleine Schrift drucken ließ, die Kesselring in dem Zwinglius redivivus, Frf. 1744. 8. widerlegte. — Widerlegte Vorurtheile vom Ursprunge, von der Beschaffenheit und der Wirkung der Kirchenmusik . . . von Casp. Ruez, Lüb. 1750-1753. 8. 3 St. — — Auch gehören im Ganzen diejenigen Schriften hieher, welche von der Musik im ewigen Leben handeln, als ein Werk von Wilh. Melton (1520) De Musica coelesti — Gründlicher Beweis, daß im ewigen Leben wirklich eine vortreffliche Musik sey, von Joh. Chstph. Ammon, im 11ten St. der Regensburger Nachr. vom J. 1746. und im 3ten Bd. S. 581 der Mitzlerschen Bibl. — Beweis daß eine Musik im ewigen Leben höchst wahrscheinlich sey, gegen die vorige Schrift, a. a. O. — Behauptung der himmlischen Musik, aus den Gründen der Vernunft, Kirchenlehre und heil. Schrift, von Joh. Mattheson, Hamb. 1747. 8. Wahrer Begriff des harmonischen Lebens: Der Panacea zweyte Dosis . . . von Ebendemselben, Hamb. 1750. 8. — —

Von den **Pflichten und Rechten der Kirchenmusiker**: Director Chori ad usum S. Basilicae Vatic. Auct. D. Ioa. Guidetti, Rom. 1582. 1624. 8. Verm. und verb. von Franc. Pelichiari, mit dem Titel: Direct. Chori ad usum omnium Eccles. cathedral. et collegiat. R. 1737. 4. — De obligatione assistendi et canendi in Choro, Diss. Ioa. Aegd. Trullengh, Valent. 1633. 8. — Short Directions for the performance of Cathedral Service by Edw. Low. Oxf. 1661. 8. verm. 1664. 8. — De juribus circa Musicos Eccles. Dissert. Ioa. Ruhnau, Lips. 1688. 4. — Eine ähnl. Dissert. wird dem D. Andr. Mollus zugeschrieben. — Von dem Ursprunge, Amte und Rechte der Cantoren in Kirchen und Schulen, in Mitzlers Musikal. Bibl. Bd. 3. S. 776. — Gründl. Unters. von den Rechten der Altäre . . . Orgeln, Kirchenmusik . . . von Gottl. Slevogt . . . Jena 1732. 8. — Auch wird von diesen Rechten und Pflichten noch in Jos. Binghams Orig. s. Antiquit. eccles. L. 1724. 4. im 7ten Kap. des 3ten Buches, so wie in Heinr. Scharbaus Observat. sacr. Th. 2. S. 219 gehandelt. — —

Kirchenmusik überhaupt, als Missen, Motetten, Oratorien, Psalmen u. s. w. sind, unter mehrern gesetzt worden, von Corelli, Lotti, Merula, Conti, Ben, Marcello, Allegri, Pergolese, Mosil. Martinez, Chrstph. Morales, de la Lande, Mondonville, Will. Mundy, W. Boyce (der auch a collection of the most valuable and useful composition for the Church-service by the several Engl. masters of the last two-hunderd Years 1768. f. herausgab.) Händel

Tele-

Telemann, Förster, Fäsch, Pfeiffer, Graun, Hosse, Häßler, J. H. Knecht, J. B. Kerl, Königsberger, Knecht, Kopp, Rolle, Homilius, Agricola, Stölzel, Steinert, Zach, Kunzen und andre mehr. S. übrigens den Artikel Choral.

## Klang.

(Musik.)

Die Betrachtung des Ursprunges und der wahren Beschaffenheit des Klanges, erkläret so manchen Punkt in der Musik, und giebt verschiedene so wichtige Folgerungen für die Kenntniß der Harmonie, daß sie hier nicht kann übergangen werden.

Der Klang ist ein anhaltender steter Schall, der von dem bloßen Laut dadurch unterschieden ist, daß dieser nur einzele abgesetzte Schläge hören läßt, wie die Schläge eines Hammers; da der Klang anhaltend ist. Wie sich das Herunterfallen einzeler Tropfen, sie folgen schneller oder langsamer auf einander, zu dem steten Rinnen eines Wasserstrales verhält, so verhält sich der bloße Schall oder Laut, der aus einzelen Gehörtropfen besteht, zu dem Klang, der ein ununterbrochenes Fließen des Schalles ist. Die Naturkündiger sagen uns, daß auch der Klang, ob er gleich uns als anhaltend vorkommt, aus wiederholten einzeln und wirklich abgesetzten Schlägen bestehe, die aber so schnell auf einander folgen, daß wir den Zwischenraum der Zeit von einem zum andern nicht mehr empfinden, sondern sie in einen steten Ton zusammen hängen; das Ohr zeiget sich hiebey, wie das Auge in ähnlichem Fall. Wenn man in der Dunkelheit eine glühende Kohle schnell wegwirft, so scheinet uns der Weg, den sie nimmt, ein steter feuriger Strich, oder eine glühende Schnur zu seyn, ob wir gleich jeden Augenblik nur einen glühenden Punkt dieser Linie sehen.

Diese Bemerkung über die wahre Beschaffenheit des Schalles ist der Grund zur wissenschaftlichen Betrachtung des Klanges und der Harmonie. Besonders wissen wir daher, worin der Unterschied zwischen hohen und tiefen Tönen bestehe, welches die Gelegenheit giebt, die Töne in Ansehung ihrer Höhe gegen einander zu berechnen. Nämlich —

Je schneller die einzelen Schläge, aus denen der Klang besteht, auf einander folgen, je höher scheinet uns der Ton zu seyn. Es läßt sich mathematisch beweisen, daß zwey Töne um das Intervall einer Octave von einander abstehen, wenn die Schläge des einen noch einmal so geschwind auf einander folgen, als die Schläge des andern; und so kann jedes Intervall durch das Verhältniß der Geschwindigkeit der Schläge in Zahlen ausgedrukt werden.

Man hat auf diese Art gefunden, daß der tiefste in der Musik noch brauchbare Ton, der noch um zwey Octaven tiefer ist, als das sogenannte große C, in einer Secunde 30 Schläge an das Ohr thut; der höchste brauchbare Ton aber, oder das viergestrichene c, in gleicher Zeit 3760*). Wenn das erwähnte unterste C 30 Schläge in einer Secunde thut, so thut seine Octave 60 Schläge in derselben Zeit. Darum kann man sagen, der Unisonus verhalte sich zur Octave, wie 30 zu 60, oder wie 1 zu 2. Also drukt das Verhältniß 1 : 2 die Octave aus; und auf eine ähnliche Art das Verhältniß 2 : 3 die Quinte; weil von zwey Tönen, deren Intervall eine reine Quinte macht, der tiefere zwey Schläge thut, da der höhere drey macht.

Da-

*) S. Euleri Tentamen novae theoriae Musicae c. I. §. 13.

Dadurch wird nun der Ausdruk aller Intervalle durch Zahlen, so wie er durch dieses Werk überall gebraucht worden ist*), verständlich. Einige Tonlehrer drüken die Verhältnisse durch die Länge der Sayten aus. Beydes kommt auf dieselben Zahlen heraus. Denn es ist erwiesen, daß bey klingenden Sayten die Anzahl der Schläge in dem umgekehrten Verhältniß der Länge der Sayten erfolget **); (wenn nämlich die Sayten sonst gleich und gleich stark gespannt sind); so daß eine noch einmal so viel Schläge thut, als eine andere, wenn diese noch einmal so lang ist. Daher kann man die Intervalle auch durch die Länge der Sayten ausdrüken; in welchem Fall dieselben Zahlen nur umgekehrt werden. Also müßte nach dieser Art das Verhältniß der Octave durch 2:1, der Quinte durch 3:2, ausgedrükt werden. Dieses sey von der Höhe und Tiefe des Klanges gesagt.

Aus der wahren Beschaffenheit des Klanges hat man auch entdeket, woher die Reinigkeit eines Tones entsteht; man hat gefunden, daß der Ton rein ist, dessen Schläge durchaus gleich geschwind sind und sich durch Punkte vorstellen lassen, die alle gleichweit von einander abstehen . . . . ., daß der unreine, unmusikalische Ton aus Schlägen besteht, die unordentlich auf einander folgen, wie Punkte, die bald weiter bald enger stünden. Auch hat man gefunden, daß dieses Unreine des Tones bey Sayten daher kommt, daß die Sayten bisweilen an einigen Stellen diker, oder dünner sind, als an andern.

Noch wichtiger als dieses ist die Entdekung der wahren Ursache der Annehmlichkeit eines reinen Klanges, auf welche die angezeigte Theorie des Klanges geführt hat. Wir wollen diese wichtige Sache so genau, als möglich ist, entwikeln. Wenn wir, wie in den vorhergehenden Anmerkungen geschehen ist, jeden steten, aus nicht zu unterscheidenden Schlägen bestehenden Schall, einen Klang nennen wollen, so giebt es unangenehme, und zur Musik völlig unbrauchbare Klänge, die mehr schnatternde oder klappernde, als singende Töne bilden. So ist das Rasseln der Räder an einem sehr schnell gehenden Wagen. Es besteht auch aus einzeln Schlägen, die in einander fliessen; aber es verdienet den Namen des Klanges nicht, ist auch dem Gehör nicht angenehm. Aber jeder Klang einer reinen Sayte, einer reinen Gloke, er falle auf welche Höhe er wolle, wenn er nur nicht ganz über, oder unter unserm Gehörkreis liegt, ist angenehm: dessen wird kein Mensch in Abrede seyn. Da nun beydes, das Rasseln eines Rads und das Klingen einer reinen Sayte, aus schnell und allenfalls in gleichen Zeitpunkten wiederholten, in einander fließenden einzelen Schlägen besteht, woher kommt es, daß dieses angenehmer ist?

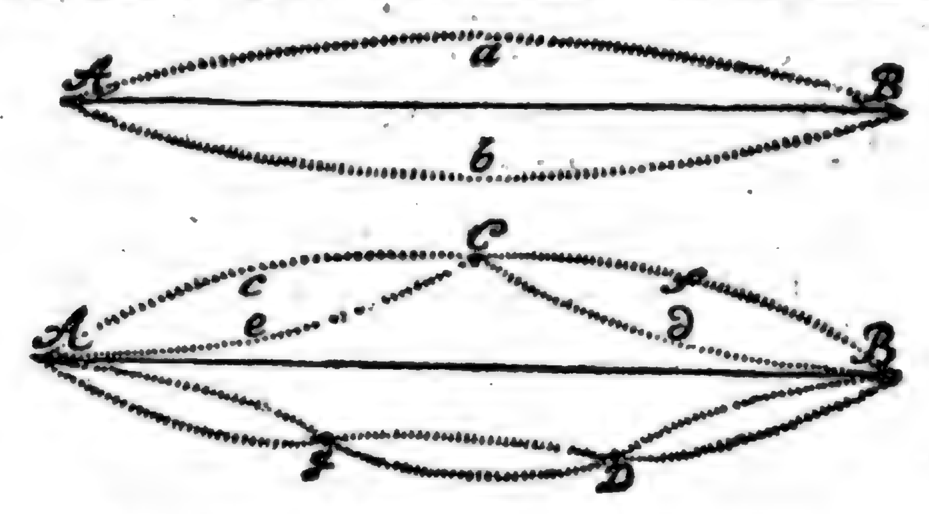
Die Entdekungen, die man über die Beschaffenheit der klingenden Sayten gemacht hat, haben auch die Auflösung dieser Frage an die Hand gegeben oder doch bestätiget. Denn noch ehe man die Bewegungen einer klingenden Sayte zu berechnen wußte, und schon vor der Mitte des vorigen Jahrhunderts, ist die Beobachtung bekannt worden, daß ein reiner etwas tiefer Ton einer Sayte, einem geübten Gehör, außer dem Unisonus, oder Grundton, auch dessen Octave, dessen Duodecime, auch wol gar die zweyte Octave und deren große Terz hören lasse. Eine wichtige Entdekung, wozu aber blos ein feines Gehör erfodert wurde. Um dieses jedem Leser deutlich zu machen, wollen wir also setzen, man schlage

*) Man sehe besonders die Artikel Consonanz; Dissonanz; Intervall.

**) S. Artikel Monochord.

schlage eine wolgespannte und reine Sayte an, die den Ton C angebe; wer nur ein feines Gehör hat, vernimmt diesen Ton C so, daß ihn dünkt, er höre zugleich, wiewol in geringerer Stärke, die Töne c, g, $\overline{\overline{c}}$, folglich ein Gemenge, oder einen Accord verschiedener und zwar consonirender Töne. Hieraus läßt sich schon begreifen, warum ein solcher Ton voller, mehr klingend und angenehmer ist, als wenn der Ton C ganz allein vernommen würde. Jeder Ton ist ein Accord: dadurch hört der Klang auf ein bloßes Klappern zu seyn.

Diejenigen, welche die Bewegung, oder die Schwingungen der klingenden Sayte mathematisch untersucht haben, worin der Engländer Taylor zuerst glüklich gewesen ist, haben gefunden, daß eine etwas lange Sayte, wenn sie gestrichen, oder gezupft wird, zwar nach ihrer ganzen Länge schnell hin und her geschwungen wird, (welches Schwingen das Gefühl ihres Tones erwekt) zugleich aber die Hälfte, der dritte, der vierte, der fünfte und alle folgende Theile der ganzen Länge der Sayte, jeder für sich, noch besondere Schwingungen machen. Einigermaßen läßt sich dieses mit Augen sehen. An dem Holfeldischen Bogenflügel*) habe ich die besondern Schwingungen der Theile der tiefsten Baßsayten gar oft und sehr deutlich gesehen. Man stelle sich, um dieses deutlich zu fassen, vor, AB sey eine Sayte, deren Ton eine Octave tiefer ist, als unser C.




Indem sie gestrichen wird, und also hin und her schwinget, so daß sie wechselsweise in die Lage AaB und AbB kommt, so theilet sie sich zugleich in mehrere Theile, wie AC, CB, Ag, gD, DB, u. s. f. und jeder Theil macht für sich wieder besondere Schwingungen, und nimmt die Lagen an, die durch Punkte bezeichnet werden. Dieses ist die wahre Ursache, warum man in einem Klang viel Töne höret. Die Schwingungen der ganzen Sayte erweken das Gefühl ihres Grundtones, den wir nach verhältnißmäßiger Zahl seiner Schwingungen 1 nennen wollen. Die Hälfte der Sayte macht ihre besondere Schwingungen, AcC, AeC, CfB, CdB, in halber Zeit, und erwekt das Gefühl des Tones 2; der dritte, vierte, fünfte, sechste und folgende Theile der ganzen Sayte machen, jeder wieder seine Schwingungen, und erweken das Gefühl der Töne 3, 4, 5, 6 u. s. f. Man stelle sich also viel gleichgespannte und gleichdike Sayten vor, die in Ansehung der Länge sich verhalten, wie folgende Zahlen:

$1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}, \frac{1}{7}, \frac{1}{8}, \frac{1}{9}$ u. s. f.

so ist, nach der vorhererklärten Bemerkung, der Klang der Sayte 1 aus den Klängen aller übrigen Sayten zusam-

*) S. Fantasiren.

zusammengesetzt, und ein feines Ohr unterscheidet wenigstens die vier oder fünf ersten, mit ziemlicher Deutlichkeit. In dem Artikel Consonanz sind diese in einem Klang enthaltene Töne auf dem Notensystem vorgestellt. Merkwürdig ist es, daß diese harmonischen Töne gerade die sind, welche die Trompete, in der Ordnung, wie sie hier stehen, angiebt: erst den Einklang 1, denn die Octave ½, denn die Duodecime ⅓ u. s. f.

Wenn wir nun dieses voraussetzen, so läßt sich begreifen, warum der Klang der Sayten, besonders der Baßsayten, etwas so volles, das Gehör so vergnügendes hat. Denn man hört vieles zugleich, und dieses viele fließt so vollkommen in einander, als wenn es nur eins wäre, und hat also eine schöne Harmonie.

Es läßt sich aus dieser wichtigen Entdekung ungemein viel nützliches für die Musik herleiten, wovon bereits in dem Vorhergehenden *) verschiedenes vorkommt. Ein neuerer französischer Schriftsteller Jamard hat einen nicht ganz mißgerathenen Versuch gemacht, fast gar alle Grundsätze der Harmonie, des Gesanges und des Takts daraus herzuleiten, welches man mit Vergnügen lesen wird **). Sein Versuch verdienet weit mehr Beyfall, als der, den Rameau aus der noch unvollkommenen Kenntniß dieser Sache gemacht hat; wovon er, und seine meisten Landsmänner, ein gar zu unbescheidenes Rühmen gemacht haben.

Etwas seltsam ist es, daß unser Tonsystem einige der vorhererwähnten harmonischen Töne einzeln ausgeschlossen hat, als den Ton $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{11}$ und andre. Der erwähnte französische Schriftsteller, dringet sehr darauf, daß man sie einführe, und in Deutschland hat vor ihm Herr Kirnberger angetragen, wenigstens den Ton $\frac{1}{7}$, der in unsern System zwischen A und B fallen würde, wie auch Tartini will, anzunehmen *).

*) Man sehe die Artikel, Baß; Consonanz; Fuge; Harmonie u. a. m.

**) Recherches sur la theorie de la Musique par Mr. Jamard à Paris et à Rouen 1769. 8.

*) S. System.

Ueber die Bedeutung des Worts Klang merken wir noch an, daß der Schall, in sofern er anhaltend und wolklingend ist, mit dem Worte Klang, der Klang aber, in sofern er hoch oder tief ist, mit dem Worte Ton bezeichnet wird. Man sagt nie, ein hoher oder tiefer Klang, sondern Ton. In Ansehung der Reinigkeit sagt man zwar von einer einzelen Sayte, sie habe einen reinen Ton, (besser Klang,) aber von einem Instrument überhaupt, einer Violin, oder einem Clavier, sie haben einen guten Klang.

* *

Von dem Klange, physikalisch betrachtet, handeln überhaupt: Franz Baco (In seiner Natural history, hat die 2te Centur. (m 3ten Bde. s. W. S. 29. Ausg. v. 1740. f. die Ueberschrift Experiments in consort touching Musik. und die dritte: Experiments in consort touching the motion of sounds, in what lines they are circular, oblique, straight, upwards, downwards, forwards, backwards.) — Piet. Mengoli (Speculazione di Musica, Bol. 1670. 4. — Franc. North (A philos. Essay on Music, Lond. 1677. 4.) — Dan. Bartoli (Dell Suono de' Tremori armonici e dell' udito, Tratt. IV. Rom. 1679. 1681. 4. Bol. 1680. 4. (Der erste dieser Tract. handelt, in 6 Kap. von der Aehnlichkeit der Fortpflanzung und Bewegung des Schalles mit den, durch einen Stein, verursachten Wassercirkeln; der zweyte, in 7 Kap. von der Aehnlichkeit der Bewegung des Klanges, mit der Bewegung des Lichtes; der dritte, in 8 Kap. von den harmonikalischen Erzitterungen

rungen und Verhältnissen des Klanges, von sympathetischen Tönen u. d. m. der vierte in 8 Kap. von der Vermischung der Klänge, von Consonanzen, von Verstärkung der Klänge im eingeschlossenen Raume u. d. m.) — **Marsch** (Discourse on Acoustik; s. Hawkins Hist. of Musik, B. IV. S. 443.) — **Der P. Ludw. Bertrand Castel** (Nouv. Exper. d'Opt. et d'Acoustique in den Mem. de Trevoux, Bd. 69. S. 1444. 1619. 1807. 2018. 2335. 2642 u. f. — Eine Lettre über diese Nouv. Exper. von **Rameau**, ebend. B. 71. S. 1691. — **J. Jacq. d'Ortous de Mairan** (Disc. sur la propagation du son dans les differens Tons qui le modifient, in den Mem. de l'Acad. des Sciences, v. J. 1737. S. 1. und Eclaircissemens darüber, ebend. S. 20. u. f.) — **Joh. Mattheson** (Aristoxenii junior. Phtongologia system. oder Versuch einer mathematischen Klanglehre, wider die irrigen Begriffe von diesem geistigen Wesen, von dessen Geschlechten, Tonarten, Dreyklängen, und auch vom mathematischen Musikanten . . . Hamb. 1748. 8. Die fünf Abtheil. des Werkes handeln, vom Klange, von Klanggeschlechtern, von Singleitern, von Tonarten und ihren Dreyklängen, vom mathemat. Musikanten) — **J. H. Lambert** (Sur quelques Instrum. acoustiques, in den Mem. de l'Acad. des Scienc. de Berlin, v. J. 1763. S. 87.) — **Urb. Nathan. Belz** (Abhandl. vom Schalle, wie er entstehet, fortgeht, ins Ohr wirkt, und wie der Empfang des Schalles, Kraft der innern Structur des Ohres hervorgebracht wird, und wie das Hören geschiehet . . . Berl. 1764. 4. und in den Mem. der Berl. Acad. von eben diesem Jahre. Der Inhalt findet sich in J. N. Forkels Litterat. der Musik, S. 231 u. f.) — **Chrstn. E. Wünsch** (Initia novae doctrin. de natura Soni, Lips. 1776. 4. mit K.) — **Will. Hales** (Sonor. Doctrina ration. et experimentalis . . . Lond. 1778. 4.) — **Chrl. Ben. Funk** (De Sono et Tono, Dissertat. Lips. 1779. 4. Deutsch in dem Leipz. Magazin zur Naturkunde . . . Dessau 1781. 8.) — **Matth. Young** (An Enquiry into the principal Phaenomena of Sounds and musical Strings, Lond. 1784. 8. Das Werk besteht aus zwey Theilen, wovon der erste, in 4 Abschn. of the propagation of sound; of the decay of sound; of speaking trumpets, und der zweyte, in 6 Abschn. of the motion of an elastic fibre; of sympathetic tones; of secondary tones; of the acute harmonic tones; of the harp of Aeolus; of the grave harmonic tones handelt, und zur Vertheidigung der Newtonschen Lehre von den Tönen (s. dessen Princ. Lib. II. prop. 47) geschrieben ist.) — **Denis Diderot** (Principes d'Acoustique, worin erwiesen ist, daß das Vergnügen, welches die Konsonanzen dem Ohr machen, blos durch die einfachen Verhältnisse der mit einander consonirenden Töne entsteht.) — **E. Flor. Frdr. Chladni** (Entdeckungen über die Theorie des Klanges . . . Leipz. 1787. 8. Voll neuer und gründlicher Bemerkungen.) —

— **Vom Klang und Ton insbesondre: Joach. Curaeus** (Libellus physic. contin. doctrinam de natura et differentiis color. sonorum etc. Viteb. 1572. 8. — Das zehnte Buch des 2ten Bds. von Frc. de Lanis Magister naturae et artis, Brix. 1648. f. handelt de Sono. — **Joh. Boedler** (De Sono, Dissert. Argent. 1673. 4.) — **Har. Waller** (De Sono, Dissert. Ups. 1674. 4. — **Gab. Cramer** (Theses de Sono, Gen. 1722. 4.) — **Leonh. Euler** (De Sono, Dissert. Bas. 1727. 4.) — **Gab. Ricati** (Verae et germanae virium elasticar. leges, ex phaenom. demonstratae, bey den Commentar. de Bononiensi scientiar. Instituto, Bon. 1731. 4.) — **G. Matth. Bose** (Hypothes. Soni Perraultiana ac in eam meditatio, Disp. Lips. 1735. 4.) — **Joh. Banieres** (Traité phys. de la lum. et des coul. des sons et des differens Tons, ums J. 1737. geschr.) — **Joh. G. Dörner**

ner (Sendschr. an . . . . , H. Mitzler, die Erzeugung des Klanges und der vernehmlichen Töne anbetreffend, Bitterf. 1743. 8. vergl. mit Mitzlers Bibl. B. 3. Th. 2. S. 372.) — Narcissus Bischof zu Ferns (An introductory Essay to the doctrine of sounds, containing some proposals for the improvement of Acoustiks, in dem 14ten Bd. S. 472 der Philos. Transact.) — N. Walker (Some experiments and observat. concerning sounds, in dem 20ten Bd. S. 433. der Philos. Transact.) — D. Grandi (Of the nature and property of sounds, ebend. im 26ten Bd. S. 270.) — Franc. Hauksbee (Experiments conc. sounds, ebend. im 26ten Bde. S. 367 u. f. und im 24ten Bde. S. 1902. u. f.) — G. Chrstph. Weizler (Gedanken von den Tönen, im 4ten B. S. 379 von Marpurgs Hist. krit. Beyträgen.) — Dan. Chrstn. Burdach (De vi aeris in sono, Disp. Lips. 1767. 4.) — N. Maxwell (Essai upon Tune being an attempt to free the scale of Musik and the Tune of instruments from imperfection, Edinb. 1781. 8. mit 16 Kpfrn. — — Von der Fortpflanzung und Geschwindigkeit des Tones und Klanges: Theod. Moret († 1667. De magnitudine Soni) — Th. de Cassini Sur la propagation du Son, in der Hist. de l'Acad. des Sciences vom J. 1738. S. 1. und Nouv. experiences . . . sur la propagation du Son, in den Mem. eben dieser Academie, v. J. 1739. S. 126.) — Abt Nollet (Mem. . . . sur la transmission des sons dans l'eau, in eben diesen Mem. v. J. 1743. S. 199.) — Giov. Lod. Bianconi (Von s. Due lettere di fisica, Ven. 1746. 8. handelt der eine della diversa velocità del Suono, Deutsch in einem Auszuge, im 16ten B. S. 476 des Hamb. Magazins) — Leonh. Euler (Conjectura physic. circa propagat. soni . . . Berol. 1750. 4. und Eclaircissemens plus detaillés darüber, in den Mem. de l'Acad. des Sciences de Berlin v. J. 1765. S. 335.) — Joh. Heinr. Winkler Tentamina circa soni celeritatem per aerem atmosph. Lips. 1763. 4.) — J. H. Lambert (Sur la vitesse du Son, in den Mem. de l'Acad. des Sciences de Berlin, v. J. 1768. S. 70. — Derham (Experim. and observat. on the motion of Sound, in dem 26ten Bd. S. 2. der Philos. Transact.) — Louis de la Grange (Recherch. sur la nature et la propagation du Son, im 1ten Bd. S. 1. der Miscell. Taurinens.) — Will. Watson (Enquiry concern. the respective velocities of Electricity and sounds, im 45sten Bde. S. 59. der Philos. Transact.) — — Vom Echo: Jos. Blancanus (Echometria s. Tractat. de Echo, Mad. 1653. f.) — Jac. Reichmann (De Echo, Disp. Viteb. 1655. 4.) — Mart. Schockius (De nat. Soni et Echus, Dissert.) — Abt Haute-Feuille (Dissertat. sur la cause de l'Echo . . . Bord. 1718. 18.) — Beaufors (Conjectures sur l'Echo, ums J. 1719.) — Ernst Dan. Adami (Vernünftige Ged. über den dreyfachen Widerschall vom Eingange des Aderbachischen Steinwaldes, Liegn. 1750. 4.) — De la manière, dont se forme l'Echo, in dem 35sten Bde. S. 167. der Mem. de Trevoux. — D. Franc. Quesnet (Ein Auszug einer, von ihm verfaßten Schrift, touchant les effets extraordinaires d'un Echo findet sich im 10ten B. der Mem. de l'Acad. des Sciences de Paris.) — Walker (The Swiftness of sounds and their reflections on Echoes, in den Philos. Transact. N. 247.) — — Vom Mitklingen, oder der Sympathie der Töne: John Willis (A Letter, concerning a new musical Discovery, in dem 12ten B. S. 839 der Philos. Transact. for the Year 1677. Diese, damahls neue Entdeckung betrifft das Mitklingen gleichgestimmter Töne, welches unter der Benennung der Sympathie der Töne bekannt ist.) — Romieu (Nouv. Decouvertes des Sons harmon. graves, dont la résonnance est très sensible dans les accords des Instrumen

strumens à vent, in der Assemblée publ. de la Soc. des Sciences de Montpellier, 1751. 8.) — J. Bapt. Rameau (Lettre aux Philosophes, in den Mem. de Trevoux, vom Jahr 1762. S. 465. — Observat. sur les principes d'où Mr. Rameau fait descendre les deux accords parfaits, im Journ. des Scav. v. J. 1769. S. 112. — Dom. Testa (De la resonnance des corps sonores, in dem 3ten Bd. S. 167. des Rec. des Pieces inter. concern. les Antiquités, les beaux Arts etc. Par. 1788. 8. aus dem Ital. übersetzt.) — — Von der Bestimmung eines unwandelbaren Tones: Denis Dodart (Sur la determination d'un Son fixe, in der Hist. de l'Acad. des Sciences vom J. 1700. S. 131.) — Vict. Franc. Stancarius (De Sono fixo inveniendo, s. Matthes. Forschendes Orchester S. 369. Anm. a.) — — Von akustischen Phänomenen: Mar. Mersenne Cogitata physico-mathem. . . . de hydraulico-pneumat. phaenom. de Musica theoret. et pract. Par. 1644. 4. — Casp. Schott (Mechanica hydraulico-pneumatica, Herbip. 1657. 4.) Auch kommen noch mancherley hieher gehörige musikal. Dinge in s. Curs. mathem. Herbip. 1661. Bamb. 1677. f. in s. Organ. mathem. Herbip. 1668. f. und in s. Magia univ. nat. et artis, ebend. 1676. 4. vor.) — Athan. Kircher (Phonurgia nova, s. Conjugium mechanico-physic. artis et naturae . . . qua universa Sonor. natura, proprietas, vires effectuumque prodigiosor. causae . . . enucleantur . . . . Campid. 1673. f. mit Kpf. Deutsch, von Agatho Carione, mit dem Titel: Neue Hall und Thonkunst . . . Nördl. 1684. f.) — Theod. Kirchmaier (Schediasma physic. de viribus mirandis Toni consoni, Viteb. 1672. 4.) — Dan. G. Morhof (De Scypho vitreo per certum humanae vocis sonum fracto, Dissert. Kil. 1662. 1682. 4.) — Gottfr. Dav. Mayer (Epistola, Censur. in Actis Erud. Lips. Anni 1712. M. Augusti, de observat. Soni cujusdam in pariete dubii invisibilis automati discur. Lips. 1712. 4.) — —

Von der mathematischen Klanglehre: Jac. Faber (Musica Lib. IV. demonstrata, Par. 1496. 1514. 1521. 4. Lib. VII. demonstr. 1522. 4. Der Inhalt des Werkes, in den ersten Ausl. ist in J. N. Forkels Litterat. der Musik, S. 242 zu finden. Ob die letzte Auflage wirklich aus 3 Büchern mehr besteht, oder der Inhalt nur anders abgetheilt ist, weiß ich nicht mit Gewißheit zu sagen, da ich sie nicht selbst gesehen.) — Musica speculativa, Bas. 1508. 8. — Piet. Mar. Bonini (Acutiss. observat. nobiliss. disciplinar. omnium Musices, Flor. 1520. 8. — Lud. Fogliani Musica theoretica, . . . . in qua quam plures de harmonicis intervallis, non prius tentatae continentur speculationes, Ven. 1529. f.) — Wilh. Postel (Tabul. in Music. theoret. Par. 1552. 4.) — Joh. Lippius (1) Themata musica, Jen. 1610. 4. bestehen aus drey zu Wittenberg gehaltenen Disputationen. 2) Them. fontem omnium errantium Musicor. operantia, Ien. 1611. 4. 3) Brevicul. error. musicor. ver. et recentior. ebend. 1611. 4. 4) Synopsis Mus. novae omnino verae, atque method. universae, in omnis Sophiae praegustum παρέργως invent. disputatae et prop. omnibus Philomusis, Arg. 1612. 8. und in der Philos. verae ac sinc. Praepar. Erphord. 1614. 12.) — Heinr. Baryphonus oder Grabstimm (Plejades musicae, quae . . . praec. Quaest. music. discutiunt, et omnia, quae ad Theor. pertinent, et Melopoeiae plurimum inserviunt ex veris fundamentis mathemat. exstructa, Theoremat. septenis proponunt, exemplis illustrant . . . Halb. 1615. 8. verm. Magd. 1630. 8. Die erste Pleiade enthält 7 musical. Fragen, die zweyte handelt de septem num. harm. radical. per Theor. septem; die dritte enthält

sept.

sept. proport. logisticas, die vierte Conson. sept. per sept. theoremata, die fünfte Disson. sept. per sept. theoremata, die sechste de septem consonantiar. progression. in sept. consonantias; die siebente de sept. consonantiar. ad Monochord. applicat.) — **Ren. Cartesius** (Music. Compend. Amstel. 1618. 4. 1656. 4. Traj. ad Rh. 1650. 4. Frzs. von Nic. Jos. Poisson, Par. 1668. 4. Engl. von W. Brounker, Lond. 1653. 4. Der Verf. war der erste, welcher die große Terz unter die vollkommenen Consonanzen aufnahm. Auch von s. Briefen, Lond. 1668. 4. sind viele musikal. Inhalts.) — **Gal. Galilei** (Disc. et demonstrat. matematiche, Fir. 1635. und im 2ten Bd. s. Opere, Bol. 1655. 4. S. 74 u. f.) — **G. Böhm** (Proposit. mathemat. musurgicae Prag. 1650.) — **P. Gassendi** (Manuductio ad Theoriam, s. part. speculativ. Music. im 5ten Bd. s. W. Lyon 1655. f. Die 4 Kap. dieses Aufs. handeln, De proport. universe, et quatenus ad Harm. conferunt; de consonant. earumque partibus ad suas proport. relatis; de generibus Musicae und de Tonis s. modis Cantus.) — **Jacq. de Billy** (De proport. harmonica, Par. 1658. 4.) — **Dyck Rembrantz van Nierop** (Wiskonstige Musica, vertoonende de Oorsacke van't geluyt, de redens der Zanghtoonen telkonstigh uytgereeckent, ende het maken en stellen der Speeltuygen . . . Amst. 1659. 8.) — **Joh. Wolf. Rentsch** (Dissert. ex Mathem. de Musica, Vit. 1661. 4.) — **Otto Gibelius** (Proposit. (3) mathem. musicae, d. i. Musikal. Aufg. aus der Mathesi demonstrirt, Minden o. d. W. 1666. 4.) — **Lemme Rosi** (Sistema musico, ovvero Musica specul. dove si spiegano i più celebri Sistemi di tutti tre generi, Perug. 1666. f. 1669. 4.) — **Th. Salmon** (A Proposal to perform Musik in perfect and mathematical Proport. Lond. 1688. 4.) — **Jos. Sauveur** (1) Système gen. des Intervalles des Sons et son applicat. à tous les Systemes et à tous les Instrum. de Musique, in den Mem. de l'Acad. des Sciences de Paris v. J. 1701. S. 297. 2) Applicat. des sons harm. à la compos. des Jeux d'orgues, ebend. vom Jahre 1702. S. 308. 3) Methode générale pour former le système tempéré de Musique, et du choix de celui qu'on doit suivre, ebend. v. J. 1707. S. 203. 4) Table gen. des Systèmes temp. de Musique, ebend. v. 1711. S. 309. 5) Rapport des sons de cordes d'Instrum. de Mus. aux flèches des cordes; et nouv. determination des sons fixes, ebend. v. J. 1713. S. 324. welche in desselben Principes d'Acoustique et de Musique, Par. 4. gesammelt sind. Der Verf. gebraucht zuerst das Wort Akustik, und hat durch s. Untersuchungen so wohl die physikal. als mathemat. Klanglehre, um vieles weiter gebracht.) — **Dethlev Cluver** (In den Observat. hebdomal. Anni 1707. S. 105 findet sich ein Aufs. von ihm über die musikal. Intervallen oder über ein mathematisch-musikalisches System, welches beweist, daß der Verf. nicht viel von der Sache verstanden hat.) — **Conr. Henfling** (Specim. de novo suo Systema. Musico, in dem 3ten Th. des ersten Bds. der Miscell. Berolin. S. 265. frzs. in der Hist. de l'Acad. des Sciences de Paris v. J. 1711. S. 79. Der Verf. schlug darin eine andre Benennung der Intervallen vor, und wollte die Octave in 50 Theile theilen.) — **Leonh. Euler** (1) Tentam. novae Theor. Music. ex certiss. Harmoniae princ. dilucide expos. Petrop. 1729. 4. 1739. 4. Das Werk ist in 14 Kap. abgetheilt, welche de sono et auditu; de suavitat. et princip. Harmoniae; de Mus. in genere; de consonantiis; de consonantiar. successione; de seriebus consonantiarum; de varior. intervall. receptis appellationibus; de generibus musicis; de gen. diaton. chromatico; de aliis magis compositis gener. musicis; de consonant. in gen. diaton. chro-

chromatico; de modis et system. in gen. diat. chromatico; de rat. composit. in dato modo et systemate; de modor. et system. permutatione handeln. Eine ausführl. Anzeige findet sich im 3ten Bd. S. 61. 305 und 359 der Mitzlerschen Bibl. und eine Beurtheilung in Matthesons Plus ultra. Auch gehören noch G. Andr. Sorgens Anmerkungen .. im 4ten Jahrg. S. 269 von Hillers wöchentl. Nachrichten hieher. 2) In eben dieses Verf. Lettres à une Princesse allemande, Per. 1768. 8. 3 B. kommen verschiedene hieher gehörige Briefe vor, welche, einzeln, Deutsch, im 4ten Jahrg. S. 237 u. f. der Wöchentl. Nachricht. zu finden sind.) — Rob. Smith (Harmonics or the Philosophy of musical sounds 1748. Ein Postscript dazu erschien 1760. 8. Eine gründl. Beurtheilung des Werkes findet sich in Matthesons Plus ultra.) — Arithmetique de Musique, ou Essai qui a pour objet div. especes de calcul des intervalles: le developpement de plusieurs systemes des sons de la Musique, des experiences pour aider à discerner quel est le véritable, c'est-à-dire celui de la voix; la description de celui qu'on suppose l'être sur quelques instrumens .... Par. 1754. 8. — Gallimard (La Theorie du Son applicable à la Musique, où l'on demontre dans une exacte precision, les rapports et tous les intervalles diaton. et chromat. de la Gamme, Par. 1754. 8.) — Friedr. Christph. Oettinger (Die Eulersche und Frickische Philosophie über die Musik, Neuwied 1761. 8.) — Vallotti (Della scienza teor. et prat. della moderna Musica, Pad. 1779. 4.) — Salvad. Bertezen Principj di Musica. Rom. 1780. 12.) — Gius. Pizzati (La Scienza de' Suoni e dell' Armonia, diretta specialmente a render ragione de' Fenomeni ed a conoscer la natura e le leggi della medesima ... Ven. 1782. f. mit 49 Kpfrn. worauf die Beyspiele gestochen sind.) — Franc. Gori Pannilini von Sienna (Eine Lettera von ihm über das vorher gehende Werk findet sich im 48ten Bd. S. 3. u. f. des Giorn. de Letterati.) — Aless. Barca (Introd. ad una nuova Teoria di Musica, Memor. prima ... im 1ten Bd. der Saggi scient. e letterar. dell' Acad. di Padova 1786. 4. Der Aufsatz handelt in 2 Kap. dell' Armonia consonante, e delle consonanze come fenomeno, und della semplicità delle ragioni delle consonanze, come principio dell' Armonia consonante e delle consonanze.) — —

Mit Rücksicht auf die Natur und den Bau der verschiedenen Instrumente, handelt vom Klange: Louis Carre (Theorie gen. du Son, sur les differens accords de la Musique et sur le Monocorde in der Hist. de l'Acad. des Sciences de Paris, v. J. 1704. und De la proportion que doivent avoir les Cylindres pour former par leurs Sons les accords de la Musique, in den Memoires eben dieser Akademie v. J. 1709. S. 47 u. f. — —

Das, von H. Sulzer angeführte, französische Werk des H. Jamard (s. den Art. Harmonie, S. 478. a) ist eine weitere Entwickelung der Theorie de la Musique p. Mr. Balière, Rouen 1764. 4.

Uebrigens kommt die Lehre vom Klange, natürlicher Weise, in mehrern, von der Theorie der Musik überhaupt handelnden Werken, als in des P. M. Mersenne Harmonicor. Lib. XII. .. Lut. 1635. f. verm. 1648. 1652. f. (wo die vier ersten Bücher de natura et proprietat. sonorum; de causis sonor. s. de corporibus sonum producentibus; de fidibus, nervis et chordis atque metallis, ex quibus fieri solent; de sonis consonis s. Consonantiis überschrieben sind) u. a. m. vor.

# Klang.

(Redende Künste.)

Das menschliche Genie hat zwey Mittel erfunden den Gedanken ein körperliches Wesen zu geben, wodurch sie den äußern Sinnen empfindbar werden: eines für das Gehör, das andere für das Gesicht. Jenes ist weit kräftiger als dieses, weil das Gehör stärker empfindet, als das Auge *). Wir betrachten hier den Klang, oder Schall, blos in sofern er ein Mittel ist einzele Begriffe, oder zusammengesetzte Vorstellungen, andern vermittelst des Gehörs mitzutheilen. Es ließe sich zeigen, daß zu diesem Behuf von unsern Sinnen keiner so tauglich sey, als das Gehör; wir wollen es aber, um uns nicht in allzutiefe Betrachtungen einzulassen, hier als bekannt annehmen **). Hier zeiget sich also gleich die Wichtigkeit der Betrachtung der Sprache, in sofern sie Klang ist. Wir wollen uns aber hier blos auf das Aesthetische einschränken.

Man bedenke, wie schwach uns die Sprache rühren würde, wenn wir sie blos in der Schrift, ohne Klang hätten. Schon finden wir einen sehr großen Unterschied zwischen dem stummen Lesen und dem lauten Vortrag einer Sache; und doch wird auch dem stummen Lesen einigermaßen durch den Klang aufgeholfen, der sich wenigstens in der Einbildungskraft immer dabey hören läßt. Für die redenden Künste ist der Klang der Rede von großer Wichtigkeit. Seine ästhetische Kraft kann sich auf dreyerley Art äußern. Je vollkommener er ist, je stärker und lebhafter präget er einzele Begriffe in die Vorstellungskraft; zusammengesetzte Vorstellungen hilft er in eine leicht faßliche und angenehme Form bringen; endlich kann er auch das Leidenschaftliche der Vorstellungen verstärken.

Die Theorie der redenden Künste betrachtet demnach den Klang; in Absicht auf einzele Wörter — auf Redensarten und Perioden — und auf das Leidenschaftliche der Töne. Hier schränken wir uns auf den ersten Punkt ein; der andere ist in die Artikel Wolklang und Perioden vertheilt, und der dritte kömmt in der Betrachtung des lebendigen oder des leidenschaftlichen Ausdruks vor.

Der Endzwek der Beredsamkeit und Dichtkunst erfordert, daß jedes einzele Wort, wenn man auch nicht auf das Leidenschaftliche sieht, das Gehör mit hinlänglicher Stärke und Klarheit rühre, daß es schnell begriffen, und leicht behalten werde. Das erstere erwekt Aufmerksamkeit und zwinget uns Antheil an der Sache zu nehmen; das andere erleichtert die Vorstellung, und das dritte den fortdauernden Besitz derselben. Hieraus läßt sich leicht bestimmen, wie die Wörter der Sprache in Ansehung des Klanges müssen beschaffen seyn, wenn sie den redenden Künsten diese drey Vortheile verschaffen sollen. Ihre erste Eigenschaft ist, daß sie laut und volltönend seyen, und mit gehöriger Stärke gleichsam anpochen, um auch bey mittelmäßiger Aufmerksamkeit ihre Wirkung zu thun. Was dazu gehöre ist leicht zu sehen: viel und volltönende Selbstlauter, Töne die einen offenen Mund erfordern, die mitten im Munde, weder zu tief in der

*) S. Art. Gesang, II Th. S. 370.

**) Wem daran gelegen ist, alles, was hier und da von der ästhetischen Kraft der Töne angemerkt wird, aus richtigen Gründen zu beurtheilen, den verweise ich auf die Vergleichung unserer Sinne, die ich in dem vierten Abschnitt der Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen, gegen das Ende angestellt habe. Auch wird man in Herrn Herders Untersuchung über den Ursprung der Sprache, welche den Preis bey der Berlinischen Academie der Wissenschaften erhalten hat, einige ganz wichtige Bemerkungen hierüber finden.

der Kehle, noch zu weit vor zwischen den Zähnen, oder blos auf den Lippen gebildet werden. Dazu müssen noch starke Accente kommen, und mehr lange, als kurze Selbstlauter. Je näher überhaupt die Aussprache einzeler Worte dem Gesange kommt, je stärker sind sie.

Die zweyte Eigenschaft der Wörter ist ein deutlicher Klang. Den haben sie, wenn die verschiedenen Sylben gut von einander abstechen, daß die einzelen Theile eines Worts klar vernommen werden. Es giebt Wörter, die kein Mensch, der sie zum erstenmal höret, nachsprechen, oder schreiben könnte: diese sind das Gegentheil deutlicher Wörter.

Hat ein Wort die beyden erwähnten Eigenschaften, so hat es auch schon das Wichtigste in Absicht auf das leichte Behalten. Doch mag wol auch in manchen Fällen das leichte Aussprechen noch von andern Eigenschaften herkommen. Der Buchstaben X hat, als ein Mitlauter, den stärksten Klang, ist auch deutlich, aber doch schwer auszusprechen. Darum kommt auch viel darauf an, daß ein Wort nicht allzuschwere Bewegungen der Gliedmaaßen der Sprache erfordere.

Dieses scheinen also die Grundsätze zu seyn, nach welchen die Wörter der Sprache zum ästhetischen Gebrauch verbessert werden müssen. Wäre nicht die Bildung der Sprache dem völligen Despotismus des Gebrauchs unterworfen: so würde es wol der Mühe werth seyn, eigene Veranstaltungen für die Verbesserung derselben, in Absicht auf den guten Klang der Wörter, zu machen. Sollte es inzwischen irgend einer deutschen Academie gelingen, Ansehen genug bey der ganzen Nation zu erhalten: so könnte sie alsdenn durch ein Wörterbuch hierin viel Nutzen stiften. Aber der Gebrauch ist ein schnelleres und kräftigeres Mittel. Wir müssen die Verbesserung des Wolklanges der Sprache von Schriftstellern erwarten, die allgemeinen Beifall finden.

Hier zeiget sich die Wichtigkeit blos ergötzender und belustigender Werke der Beredsamkeit und Dichtkunst, wenn die Verfasser vorzügliches Gefühl für den Wolklang haben. Sie sind die besten Mittel den guten Klang der Sprache auszubreiten. So wenig Achtung sie bisweilen ihres Inhalts wegen verdienen, so schätzbar müssen sie der Nation wegen dieses Nebennutzens seyn. Einem blos ergötzenden Schriftsteller liegt ob, mit äußerster Sorgfalt wolklingend zu schreiben, weil darin sein Hauptverdienst besteht. So ist so gar billig, daß man die Dichter, die ein vorzüglich feines Ohr haben, und sich dem äußerst mühsamen Geschäfft, den höchsten Wolklang zu suchen, unterziehen, durch Beyfall ermuntere; weil die Sprache durch sie in einer ihrer schätzbarsten Eigenschaften gewinnet.

Hier ist, glaube ich, auch der Ort anzumerken, daß blos in Rüksicht auf den Wolklang der Worte, die Einführung fremder, anstatt einheimischer Wörter, nicht nur erlaubt, sondern verdienstlich sey. Haben wir für gewisse nicht unwichtige Begriffe eigenthümliche Wörter von schlechtem Klang, und ist ihnen gar nicht aufzuhelfen, so sollte man sie, so oft es angeht, gegen fremde, wolklingende vertauschen, und sie blos der gemeinen Rede überlassen. So möchte ichs, um ein Beyspiel zu geben, wol leiden, daß das Wort Gerücht für immer gegen *Fama* vertauscht würde; und so könnte man mit viel andern auch noch verfahren. Darin ist Herr Ramler allen nach ihm folgenden Dichtern mit seinem Beyspiel vorgegangen.

Gut würde es auch seyn, wenn die, welche die neu herauskommenden Schriften des Geschmacks der Nation ankün-

ankündigen, besondere Aufmerksamkeit auf den Wolklang richteten, und allemal das Neue und Vorzügliche, was sie hierüber bemerken, anzeigten. Unsre Sprache ist darin noch großer Verbesserung fähig. Man sollte darum diejenigen, die den Klang eines Worts durch Weglassung, oder Aendrung irgend eines Buchstabens verbessern, nicht tadeln, noch sie einer Uebertretung der grammatischen Regeln beschuldigen, sondern ihnen vielmehr Dank dafür wissen. Dadurch haben die Italiener ihre Sprache so wolklingend gemacht, als sonst keine neuere Sprache ist. In Deutschland würde der eines kritischen Verbrechens schuldig erklärt werden, der sich unterstünde mit einem deutschen Worte eine solche Veränderung vorzunehmen, als die ist, da der Italiener Fiamma, Fiume, anstatt Flamma, Flume, gesetzt hat. Will man aber dergleichen Dinge nicht erlauben, so kann auch der Klang der Sprache nicht zu einer gewissen Vollkommenheit kommen.

Die Dichter, denen unsre Sprache in diesem Stük am meisten zu danken hat, sind unstreitig Klopstok und Ramler. Man hat den letztern sehr ernstlich getadelt, daß er eigenmächtig in andrer Dichter Arbeit viel geändert habe. Es gehört nicht hieher, die Rechtmäßigkeit dieser Sache zu untersuchen; aber dieses kann hier gesagt werden, daß ich es für ein sehr verdienstliches Werk halten würde, wenn Herr Ramler gewisse sehr gute Gedichte, die nicht wolklingend genug sind, nach seiner Art umarbeiten, und anstatt schlechter Worte wolklingende nehmen wollte, wenn sie auch griechischer, oder noch fremderer Abkunft wären. Wem damit gedient wäre, den Dichter in seiner Sprache zu lesen, der könnte ihn darum noch immer bekommen.

# Klarheit.

(Schöne Künste.)

Wir nennen den Gegenstand unsrer Vorstellung klar, wenn wir ihn, im Ganzen genommen, so bestimmt und so kenntlich fassen, daß es uns leicht wird, ihn von jedem andern Gegenstande zu unterscheiden. Von der Deutlichkeit ist die Klarheit darin unterschieden, daß diese den Gegenstand nur im Ganzen kenntlich macht, da bey jener auch das Besondre und seine einzele Theile klar sind.

Die Klarheit eines Gegenstandes wirkt auf mehr als einerley Art so vortheilhaft auf die Vorstellungskraft, daß sie bey der Theorie der schönen Künste in mehrern Betrachtungen wichtig wird. Jeder Gegenstand, der bestimmt soll gefaßt werden, muß die gehörige Klarheit haben; und so ist sie ihm auch nöthig, wenn man ihn mit Vergnügen sehen soll. Denn der menschliche Geist hat einen unauslöschlichen Hang die Sachen, auf die er einmal seine Aufmerksamkeit gerichtet hat, klar zu sehen. Wenn man nicht klar (oder wie man es zu nennen pflegt, deutlich genug) mit uns spricht; wenn man uns etwas zeiget, das wir aus Mangel des Lichts nicht klar genug sehen können: so werden wir dadurch in merkliche Unruhe gesetzt. Also müßte schon deswegen allein jeder Gegenstand des Geschmaks, den uns die Künste vorstellen, hinlängliche Klarheit haben.

Jedes Werk der schönen Künste, und jeder Hauptheil, der schon für sich eine bestimmte Wirkung thun soll, muß, wo nicht wie von hellem Sonnenschein, doch wie von vollem Tageslicht beleuchtet werden. Hier hat der Künstler zweyerley Dinge zu überlegen, er muß dem ganzen Werk, in sofern es sich auf einmal fassen läßt, hinlängliche Klarheit geben, und denn jedem Theile desselben besonders,

sonders, den Grad der Klarheit, der ihm zukommt. Ein Werk, das im Ganzen nicht Klarheit genug hat, ist bey allen Schönheiten einzeler Theile, als eine Sammlung von Trümmern, anzusehen. Welcher wahre Kenner wird ein Gemählde, das im Ganzen nichts verständliches vorstellt, darum, daß hier und da eine schöne Figur, oder eine schöne Gruppe könnte herausgeschnitten werden, für ein schönes Gemählde ausgeben?

Aber wie muß man die Klarheit des Ganzen beurtheilen? und worauf hat der Künstler zu sehen, um sie zu erreichen? Was ist in einem Werk der schönen Künste Klarheit des Ganzen?

Am leichtesten ist diese Frage bey einem Gemählde zu beantworten, und von dieser Gattung kann die Antwort auch auf Werke andrer Gattungen angewendet werden. Die horazische Maxime, ut pictura poesis, kann auf alle Künste ausgedehnt werden. Also, wenn zeiget ein Gemählde Klarheit im Ganzen?

Unstreitig alsdenn, wenn ein verständiger Beurtheiler seinen Inhalt aus dem, was vor ihm liegt, bestimmt erkennt; wenn er nach hinlänglicher Betrachtung des Werks seinen Inhalt erzählen, das Hauptinteresse, worauf alles ankommt, bemerken, jeden Haupttheil nennen, und sagen kann, wie er mit dem Ganzen zusammenhängt, und was er zum Ganzen wirkt. Nach diesen wenigen Begriffen ist es leicht, jedes Werk in Ansehung der Klarheit des Ganzen zu beurtheilen. Wenn wir ein Heldengedicht lesen, oder ein Drama sehen, so dürfen wir nach Vollendung desselben nur versuchen, ob wir diese Fragen beantworten können: Was für eine Handlung war dieses, wodurch veranlasset, und was war der Ausgang? Wie kam es, daß die Sachen diese Wendung nahmen? Was hat dieser, und der von den handelnden Personen, zu der Sache beygetragen? Woher entstund diese, und diese Veränderung in der Lage der Sachen? Wenn wir uns dergleichen Fragen beantworten können, und wenn uns dünkt, wir sehen die ganze Handlung vom Anfange bis zum Ende, nach allen Hauptumständen und Hauptpersonen, wie ein helles Gemählde vor Augen: so fehlt es dem Gedicht nicht an Klarheit im Ganzen.

Hören wir ein Concert, oder ein anderes Tonstük, so dürfen wir nur Achtung geben, ob wir empfinden, daß Gesang, Harmonie und Bewegung mit den Aeußerungen einer bekannten Leidenschaft oder Empfindung übereinkommen; ob sie sich durch das ganze Stük allmählig verstärkt, oder ob sie bey demselben Grade der Stärke verschiedene Wendungen annimmt, wobey wir aber immer dieselbe Leidenschaft, oder Empfindungen sprechen hören. Hat dieses statt, so ist das Concert im Ganzen klar und verständlich genug.

Sehen wir ein Ballet mit aller Aufmerksamkeit eines Liebhabers, ohne hernach sagen zu können, was es vorstellt; was für Empfindungen die Personen dabey geäußert; was für Interesse sie überhaupt und jeder besonders dabey gehabt; durch was für einen Geist getrieben, sie so außerordentliche Wendungen und Gebehrden gemacht haben: so lasset uns dreiste sagen, dieses Ballet sey unverständlich, und der Erfinder habe ihm die nöthige Klarheit nicht zu geben gewußt.

Es ist für den Künstler äußerst wichtig, seinem Werk im Ganzen die höchste mögliche Klarheit zu geben, ohne welche das Werk des größten Genies keinen großen Werth hat. Hierüber wäre ungemein viel zu sagen: aber wir können nur das Vornehmste kurz anzeigen.

Der

Der Künstler untersuche genau, nachdem er den Plan oder Entwurf seines Werks gemacht hat, ob er einen genau bestimmten und klaren Begriff von demselben habe; ob die vor ihm liegenden Theile so zusammenhangen, daß das Ganze, was er vorstellen will, wirklich daraus erwächst. Will er sicherer seyn, sich in seinem Urtheile nicht zu irren: so lege er den Entwurf, so kurzgefaßt, als es möglich ist, einem Freund vor, und befrage ihn, ob das, was er sieht, ihm einen hellen und wolbestimmten Begriff von dem Werke gebe. So lange in dem Plan oder Entwurf des Werks, die geringste Ungewißheit bleibet, oder wenn er nicht in wenig Worten, jedem nachdenkenden Menschen, deutlich kann angezeiget werden, so ist es mit der Klarheit des Ganzen noch nicht richtig.

Hiernächst befleißige er sich, seinem Plan nach Maßgebung des Reichthums der Materie, die höchstmögliche Einfalt zu geben. Die Hauptmittel hiezu sind anderswo an die Hand gegeben worden*). Denn beobachte er die Maximen der besten Anordnung und Gruppirung; insonderheit wenige große Massen, die wol zusammenhangen, und deren jede wieder ihre untergeordneten Gruppen habe**). Hierauf bezeichne er jede Hauptgruppe nach Maßgebung ihrer Wichtigkeit ausführlicher, grösser, nachdrüklicher, als die weniger wichtigen; die Nebensachen bezeichne er flüchtig, und nur überhaupt, daß sie mehr angezeiget, als ausgeführt seyen.

Hat der Künstler dieses beobachtet, so wird es seinem Werk im Ganzen gewiß nicht an Klarheit fehlen; jeder verständige Kenner wird bestimmt fassen, was er mit dem ganzen Werk hat sagen wollen.

*) S. Einfalt, II Th. S. 19. f.
**) S. Anordnung; Gruppe.

Unter den größten Werken der Dichtkunst hat die Aeneis den höchsten Grad der Klarheit im Ganzen. Der ganze Plan läßt sich sehr leicht übersehen; und auf welche besondere Stelle dieses reichen Gemähldes man sieht, da erblikt man den Helden, entdeket den Zwek seiner Unternehmungen, die Schwierigkeiten, die er bereits überwunden, und die er noch zu überwinden hat. Die Ilias hat im Ganzen weniger Klarheit, obgleich der Plan auch ganz einfach ist. Aber das Werk hat noch viel von der rohen Natur, und ist nicht in so wenig große Massen geordnet, als die Aeneis; die Zahl der einzelen Gruppen, die keiner größern Masse untergeordnet sind, ist fast unermeßlich. Man bewundert Homer als ein mächtiges, unerschöpfliches, alles umfassendes Genie, und Virgil als einen feinen Künstler. Von unsern deutschen Epopöen hat der Meßias in diesem Stük mehr von der Ilias, die Noachide mehr von der Aeneis; aber bey der Klarheit hat diese Epopöe den Fehler, daß in dem Plan etwas unbestimmtes bleibt, da es nicht klar genug in die Augen fällt, ob die Vertilgung der Sünder, oder die Rettung der Noachiden, die Hauptsache sey.

In dem Trauerspiel hat Sophokles wegen der größern Einfalt des Plans, im Ganzen mehr Klarheit, als Euripides; in der Ode Horaz mehr, als Pindar; in der Rede Demosthenes mehr, als Cicero. In Gemählden sind Raphael und Correhio in diesem Stük die größten Meister, und in der Musik Händel. In der Baukunst muß man vorzüglich die Alten zu Mustern nehmen, und unter den Neuern lieber die ältern italienischen, als die französischen Baumeister.

Eben die Mittel, wodurch die Klarheit im Ganzen erhalten wird, dienen auch sie jedem einzeln Theile

zu geben. Der Künstler muß jeden kleinern Theil in der größten Klarheit denken, und hernach für das, was er so denkt, einen hellen Ausdruk suchen. Wer sich nicht jedes Schritts, den er thut, bewußt ist; wer nicht auf jeder Stelle seines Werks genau sagen kann, was das seyn soll, was er da zeichnet, oder sagt; wem dieser Gegenstand nicht wie ein wol erleuchtetes Bild vor Augen liegt: der läuft allemal Gefahr etwas unverständliches hinzusetzen. Nur die hellesten Köpfe können gute Künstler seyn; die sich bey jeder nur einigermaßen wichtigen Vorstellung verweilen, um sie bestimmt und in völligem Lichte zu fassen. Jeder Mensch von einigem Genie, und ein wahrer Künstler mehr als andre, beobachtet alles, was ihm zukommt, wird mehr oder weniger davon gerührt, macht seine Betrachtungen darüber. Der große Haufe, der sich von seinen eigenen Vorstellungen, oder Empfindungen nie Rechenschaft giebt, überläßt sich dabey dem zufälligen Genuß dessen, das ihm zukommt: aber der nachdenkende Mensch will wenigstens das Vornehmste davon genau bemerken; er verweilet dabey, fragt sich selbst, was das ist, das er sieht; wohin das zielt, was er denkt; woher das kommt, was er empfindet. Daraus entsteht die Bemühung alles klar zu sehen; er verläßt keine Vorstellung eher, bis er sie genau gefaßt hat. Scheinet sie ihm wichtig, so giebt er sich die Mühe länger dabey zu verweilen, sie von mehrern Seiten zu betrachten, sie zu bearbeiten, und ruhet nicht eher, bis er sie in der höchsten Klarheit und Einfalt gefaßt hat.

Wer so mit seinen eigenen Gedanken verfährt, der bekommt das Licht in seiner Seele, ohne welches er andere nicht erleuchten kann. Das größte Genie ist hiezu nicht hinlänglich, wenn es nicht vorzüglich mit dem, was man im engsten Sinne Verstand und Urtheilskraft nennt, verbunden ist. Ohne lang anhaltende Uebung entwikeln sich die Anlagen, die man von Natur dazu bekommen hat, nicht. Darum ist die Erlernung der Wissenschaften, oder in Ermanglung dessen, ein beständiger Umgang mit den hellesten Köpfen, für den Künstler eine höchstwichtige Sache. Der Verstand ist von allen Eigenschaften der Seele unstreitig die, welche sich am langsamsten entwikelt. Darum kann man nicht zu viel dafür thun. Der größte Theil der Menschen behilft sich Lebenslang mit confusen Vorstellungen.

Hat der Künstler sich selbst klarer Vorstellungen versichert, ist er sich dessen, was er zeichnen, oder auf andre Weise vorbringen will, in dem Maaße bewußt, daß er sagen kann, was es eigentlich vorstellen soll, zu welcher Art der Dinge es gehöret, und was er damit auszurichten gedenket; alsdenn kann er auf den Ausdruk und die richtige Zeichnung der Sache denken.

Dieses kann keine große Schwierigkeit mehr haben, nachdem man einmal auf das bestimmteste weis, was man sagen oder vorstellen will. Doch muß jede einzele zusammengesetzte Vorstellung mit eben der Vorsicht behandelt werden, wie das Ganze. Man sieht Gemählde von holländischen Meistern, wo nicht nur jede Gruppe, sondern jede Figur, auch wol jeder einzele Theil einer Figur in Zeichnung, Perspektiv, Haltung und Colorit eben so vollkommen, als ein ganzes Gemählde behandelt worden. Dadurch bekommen solche Gemählde auch in den kleinesten Theilen die höchste Klarheit. So muß man auch in andern Künsten verfahren. Der Redner muß jede einzele Periode besonders bearbeiten, so wie die ganze Rede; nur mit dem Unterschied, daß das Einzele

nicht

nicht die höchste absolute Klarheit, sondern den Grad derselben haben muß, der sich für den Ort und die Stelle und die Wichtigkeit der Sache schiket. Nach diesen Verhältnissen muß das, was man zu sagen hat, durch mehr oder weniger allgemeine, oder durch mehr oder weniger besondere individuelle Begriffe ausgedrükt werden. Je allgemeiner die Begriffe und Ausdrüke sind, je weniger relative Klarheit bekommt der Gedanken; und der besonderste Ausdruk, der blos auf einen einzelen Fall zu gehen scheinet, hat die höchste relative Klarheit. So hat, um nur ein Beyspiel zu geben, die Aesopische Fabel, in sofern sie einen einzeln Fall erzählt, eine unendlich größere Klarheit, als die in allgemeinen Ausdrüken, und durch allgemeine Begriffe vorgetragene Lehre, die darin enthalten ist.

Daraus folget überhaupt, daß der richtige Grad der relativen Klarheit erst alsdenn erhalten wird, wenn nach Maaßgebung des Lichts, darin eine Vorstellung stehen soll, mehr oder weniger allgemeine Begriffe und Ausdrüke zur Vorstellung der Sache gebraucht werden. Wenn man z. B. sagt, daß die Zeit die Trauer über einen verstorbenen Gemahl lindert, so hat der Gedanken, weil er in allgemeinen Ausdrüken abgefaßt ist, sehr viel weniger relative Klarheit, als wenn man mit La Fontaine sagt:

> Entre la veuve d'une année
> Et la veuve d'une journée
> La difference est grande *).

Und wenn man sagt, nach einiger Zeit der Trauer haben sich die verliebtern Vorstellungen von allerhand Art wieder eingefunden: so hat dieser Gedanken wegen der allgemeinen Ausdrüke bey weitem nicht die Klarheit, als wenn eben dieser Dichter sagt:

> En attendant d'autres atours
> Toute la bande des Amours
> Revient au colombier *).

Hat der Künstler den Gedanken deutlich gefaßt, so suche er vor allen Dingen ihn in der höchsten Einfalt zu sehen, und lasse ihm nichts, als das Wesentliche. Erst, wenn er ihn in dieser einfachen Gestalt gefaßt hat, kann er, nach dem Bedürfniß der Sache, Nebenbegriffe hineinbringen, und genau in Acht nehmen, daß diese nicht heller als die wesentlichen hervorleuchten. Man läuft allemal Gefahr einem Gedanken seine Klarheit zu benehmen, wenn man zu viel Nebenbegriffe einmischt; darum muß nur das Nöthigste da seyn, und alle Nebensachen müssen mehr durch allgemeine, als durch besondere Begriffe bezeichnet werden.

Auch die Kürze des Ausdruks, wenn nur alle wesentliche Begriffe da sind, befördert die Klarheit, weil dadurch die Aufmerksamkeit weniger getheilt wird. Nach der Einfalt des Gedankens, ist die Kürze des Ausdruks die schätzbarste Eigenschaft desselben **).

Hiernächst hat man auch auf die Anordnung und Wendung einzeler Gedanken zur Beförderung der Klarheit zu denken. Aus eben denselbigen Begriffen, in denselben Ausdruk eingekleidet, kann ein mehr oder weniger heller Gedanken entstehen. Es lassen sich darüber keine besondere Regeln geben. Wem daran gelegen ist, diesen Theil der Kunst recht zu studiren, dem rathen wir, bey jedem Gedanken von besonderer Klarheit, den er bey großen Schriftstellern antrifft, Versuche zu machen, die Begriffe anders zu stellen, um zu fühlen, was die Anordnung zur Klarheit thut. Billig sollten die Lehrer angehender Redner ihre Schüler

*) In der Fabel la Jeune Veuve.

*) In der Fabel la Jeune Veuve.

**) S. Kürze.

Schüler fleißig darin üben, daß sie Perioden, die etwas verworren sind, ihnen vorlegten, und sie die beste Anordnung zum klaren Ausdruk heraussuchen ließen. Wo irgend ein besonderer Theil der Kunst große Uebung erfodert, so ist es dieser.

Auch die Uebergänge von einem Gedanken zum andern, die eigentlichen Verbindungswörter (Conjunktionen), oder Redensarten, die ihre Stelle vertreten, tragen ungemein viel zur Klarheit bey. Mit einem einzigen Wink geben sie uns zu verstehen, ob das Nachstehende eine Folge, oder eine Erweiterung, oder eine Erläuterung des Vorhergehenden seyn, oder in was für einem andern Verhältniß es damit stehe; oder sie erinnern uns, die Aufmerksamkeit auf etwas neues anzustrengen. An dergleichen Verbindungen ist die griechische Sprache ungemein reich, und unter den Neuern haben die französischen Schriftsteller es in diesem Theil am weitesten gebracht. Weswegen wir das fleißige Studium derselben den Deutschen, denen es vor kurzem in diesem Stük noch sehr gefehlt hat, bestens empfehlen. In der schweren Kunst der Rede ist kaum etwas, woran man den sehr hell und bestimmt denkenden Kopf leichter entdekt, oder vermißt, als dieses.

Ueber die Wahl der Wörter wäre in Ansehung der Klarheit noch sehr viel zu sagen. Der eigentlichste und bestimmteste Ausdruk ist zur Klarheit allemal der beste. Muß man aber, um die Sache ganz nahe vor das Gesicht zu bringen, sich des figürlichen Ausdruks, oder gar der Bilder und Gleichnisse bedienen, so müssen diese im höchsten Grade bestimmt und hell seyn.

Daß auch der Wolklang zur Klarheit der Rede viel beytrage, ist schon in dem vorhergehenden Artikel erinnert worden.

Es ist vorher angemerkt worden, daß, im Ganzen genommen, die Ilias weniger Klarheit, als die Aeneis habe; aber in einzeln Theilen kann Homer als das erste Muster der Klarheit angeführt werden. Für die Beredsamkeit muß Demosthenes, und in dem einfachesten Vortrag Xenophon vor allen andern studirt werden. Von unsern einheimischen Schriftstellern können wir, in Ansehung des klaren prosaischen Vortrags, Wieland, Lessing und Zimmermann, als die ersten classischen Schriftsteller empfehlen.

(*) Von der Klarheit des Styles handelt ausführlich J. C. Adelung, im 4ten Kap. des 1ten Bds. s. Werkes Ueber den deutschen Styl, S. 122 der 3ten Aufl.

## Kleidung.

(Zeichnende Künste. Schauspiel.)

Da in den Werken der schönen Künste alles, bis auf die Kleinigkeiten mit Geschmak und Ueberlegung muß gemacht seyn, damit nirgends etwas anstößiges, oder nur unschikliches, darin vorkomme *): so muß auch überall, wo man uns Personen vor das Gesichte bringt, die Bekleidung derselben von dem Künstler in genaue Ueberlegung genommen werden. Darum macht die gute Wahl der Kleidung einen Theil der Wissenschaft aus, die sowol zeichnende Künstler, als Schauspieler besitzen müssen.

Umständlich wollen wir uns hier über diesen Punkt nicht einlassen; weil ein paar allgemeine Grundsätze hinlänglich scheinen, einem verständigen Künstler über diese Sache das nöthige Licht zu geben. Die Kleidung muß überhaupt nach Beschaffenheit der Umstände schön und schiklich seyn.

Um

*) S. Werke der Kunst.

Um uns nicht in eine vielleicht ganz unnütze Speculation über das, was in der Kleidung absolut schön seyn könnte, einzulassen, wollen wir über den Punkt des Schönen in der Kleidung nur so viel anmerken, daß darin nichts offenbar ungereimtes, unförmliches und unnatürliches seyn müsse. Daß es dergleichen Fehlerhaftes in Kleidern gebe, beweisen verschiedene Moden in denselben, die nur ein völliger Mangel des Geschmaks kann eingeführt haben. Schuhe mit ellenlang hervorstehenden Spitzen, wie vornehme Frauen in dem dreyzehnten und vierzehnten Jahrhundert trugen, sind doch eine absolute Ungereimtheit. Und in diesem Falle befinden sich die steifen und weit heraussteheuden Halskragen, womit an einigen Orten Magistratspersonen und Geistliche prangen; nicht weniger verschiedene feyerliche Kleidertrachten des weiblichen Geschlechts, die in einigen Reichsstädten und an verschiedenen Orten in der Schweiz aus den alten Zeiten der Barbarey nicht nur übrig geblieben, sondern durch neue Zusätze noch abgeschmakter gemacht worden sind. Ueberhaupt rechnen wir hierher alles, was der menschlichen Gestalt, die von allen sichtbaren Formen die schönste ist, ein unförmliches ekigtes Ansehen giebt. Der Künstler muß jede Kleidung verwerfen, die die natürliche Schönheit der menschlichen Gestalt verstellet, und die Verhältnisse der Theile völlig verderbt, wie z. E. den Kopfputz, der den Kopf noch einmal so groß macht, als er ist; die ungeheuren Fischbeinröke, die dem obern Theil des Körpers, der in der Natur doch die größere Hälfte ausmacht, zu einem kleinen und unansehnlichen Theile des Ganzen macht. Eben diese Regel schließt von der Kleidung alles steife und ungelenkige aus, weil es eine der größten Schönheiten des Körpers ist, daß er überall gelenkig, und zu unendlich mannichfaltigen Wendungen geschikt ist. Diese Fehler vermeiden in ihren Kleidungen Personen von Geschmak, es sey daß sie sonst nach chinesischer, türkischer oder europäischer Art sich kleiden.

Man schreibet sonst den Künstlern vor, daß sie sich in ihren Vorstellungen nach dem Ueblichen, oder dem sogenannten Costume richten sollen; und es ist gut, daß sie es bis auf einen gewissen Grad beobachten: aber wo die Mode einen völlig verkehrten und der Natur geradezu entgegenstreitenden Geschmak anzeiget, müssen sie das Uebliche verbessern *).

Ungereimte Kleidungen kann man dem Künstler nur in dem einzigen Fall erlauben, wenn er die Personen nach dem Zwek seiner Arbeit lächerlich vorzustellen hat, und die Kleidung gerade eines der Mittel ist, das wesentlich dazu gehört. Aber auch in diesem Falle muß die Sache nicht zu sehr ins Abgeschmakte getrieben werden, wie es die Schauspieler bisweilen thun. Ganz verrükte Köpfe, die man überall ins Tollhaus setzen würde, sind bey keinerley Gelegenheit ein Gegenstand des Spottes; und darum muß auch die Narrheit in der Kleidung nicht übertrieben werden, damit sie nicht ekelhaft werde, da sie nur lächerlich seyn soll. Es ist um so viel nöthiger, daß die, welche die Aufführung der Schauspiele anordnen, dieses ernstlich bedenken; da es nur gar zu gewöhnlich ist, das ganz Alberne und Abgeschmakte an die Stelle des blos Lächerlichen gesetzt zu sehen. Dadurch aber verfehlt man seinen Zwek ganz.

Die Schicklichkeit der Kleidung erfodert mehr Nachdenken, als ihre Schönheit. Die Kleider unterscheiden vielfältig den Stand und die Würden der Personen, und selbst die Geschäffte, oder die Handlung, darin

*) S. Ueblich.

in sie begriffen sind. In der ganzen Welt ist man bey Feyerlichkeiten anders gekleidet, als bey häuslichen Verrichtungen; und der Mahler würde eine Narrheit begehen, der einen im Krankenbette liegenden König mit Krone und Zepter vorstellte, wie bisweilen von Künstlern, die außer der Kunst keinen Verstand zeigen, geschehen ist. Etwas von dieser Unschiklichkeit ist auch aus der ehemaligen Barbarey des Geschmaks hier und da in Schauspielen übrig geblieben, wo man noch bisweilen vornehmere Personen in völlig feyerlichem Staat sieht, da sie kaum aus dem Bette aufgestanden sind, und nun blos häusliche Verrichtungen haben. Die Schauspieler sollten bedenken, daß dergleichen Ungereimtheiten die Täuschung so völlig aufheben, und dem feinen Theil ihrer Zuschauer so anstößig sind, daß die ganze Wirkung, die ein Drama haben sollte, dadurch völlig gehemmet wird. Einige Schauspieler scheinen zu glauben, daß in dramatischen Stüken von einiger Würde, die Personen nie anders, als in gewissem Staat erscheinen können. In der That ist es ein zarter Punkt, das völlig Natürliche mit einiger Würde zu verbinden. Wir wollen auch nicht sagen, daß man auf der Bühne jemand so natürlich im Bette liegen lasse, wie er es etwa in seiner Schlafkammer gewohnt ist. Aber auch die allergewöhnlichste Hauskleidung kann mit Anständigkeit und Würde verbunden seyn; wenn nur der, der diese Sachen angiebt, ein Mann von Nachdenken ist und einige Kenntniß der Welt hat.

Zu dem Schiklichen können wir auch das rechnen, was von dem Ueblichen charakteristisch ist. Darauf hat der Künstler vorzüglich Acht zu geben. Der Mahler ist oft in Verlegenheit seine Person bestimmt zu bezeichnen; und da kommt ihm das Charakteristische der Kleidung sehr zu statten. Es giebt ganze Kleider, einzele Theile, sogar Farben des Gewandes, besondere Arten des Schmuks, die völlig charakteristisch sind, und sogleich den Stand, oder die Würde, oder eine ganz besondere Verhältniß derselben, oder eine ganze Handlung genau bezeichnen. Diese muß der Künstler aus der alten und neuen Geschichte, und von mehrern Nationen kennen. Aber dieses schlägt schon in das Uebliche ein *).

Dem zeichnenden Künstler empfehlen wir zum fernern Nachdenken über diese Materie ein aufmerksames Lesen dessen, was der Herr von Hagedorn über diese Materie mit großer Gründlichkeit angemerkt hat **). Von der besondern Behandlung der Kleidung, und der Kunst sie gut zu legen und zu falten, ist in einem besondern Artikel gesprochen worden †).

* *

Von der Bekleidung in der Mahlerey (von der Wahl der Draperie und den Farben derselben) handeln, unter mehrern, De Piles in den Elem. de la Peint. Oeuv. Bd. 2. S. 81 u. f. — Richardson in dem Traité de la Peint. Bd. 1. S. 155 u. f. — Lairesse in dem 5ten Kap. des 3ten Buches s. großen Mahlerbuches, B. 2. S. 32 u. f. — Lomazzo, im 56ten Kap. des 6ten Buches S. 454 des Trattato dell'arte della pittura, Mil. 1585. 4. — Hagedorn, in s. Betrachtungen l. 237 u. f. — u. a. m. S. übrigens den Art. Gewänder.

## Klein.
(Schöne Künste.)

Man hat in der Theorie der schönen Künste zwey Arten des Kleinen zu betrach-

*) S. Ueblich.

**) Betrachtung. über die Mahlerey, II Buch 1 Abschn. im 16 und 17 Cap.

†) S. Gewand.

trachten: die eine ist ihrem Zweck zuwider und verwerflich; die andre ist angenehm und gehört zu dem guten ästhetischen Stoff. Jene entsteht aus Mangel und Unvollkommenheit; diese hat nichts mangelhaftes.

Das verwerfliche Kleine findet sich bey Künstlern, denen es entweder an Verstand, oder an Empfindung fehlet. Aus Mangel des Verstandes kommen geringschätzige, jedem, auch nur halbklugen Menschen, einfallende Gedanken und Betrachtungen; subtile Spitzfündigkeiten, sophistische Urtheile und Witz, der in bloßen Wortspielen liegt. Dahin gehören auch alle übertriebene Metaphern, alle mühsame und doch nichts bedeutende Gemählde, und die ängstliche Ausbildung kleiner Umstände, alle difficiles nugae. Aus Mangel der Empfindung und aus einem kleinen, kindischen, furchtsamen, oder phantastischen und ausschweifenden Herzen kommen kindische Bewunderung nichtsbedeutender Dinge, niedrige Schmeicheleyen, List, die alles durch Umwege sucht und sich nie getraut gerade zu urtheilen oder zu handeln, Prahlereyen, übertriebene Affekte sowol in dem Künstler, als in den von ihm eingeführten Personen. Es wäre sehr leicht, aus dem Ovidius und aus dem Seneka Beyspiele fast jeder Art dieses Kleinen anzuführen; und auch aus einheimischen Schriftstellern könnte hiezu ein beträchtlicher Beytrag geliefert werden.

Schon aus dem, was von den Quellen des Kleinen angemerkt worden ist, erhellet, wie es zu vermeiden sey. Der Künstler muß seinen Verstand und sein Herz zum Großen bilden. An mehrern Stellen dieses Werks ist schon erinnert worden, daß zu einem guten Künstler mehr, als nur das eigentliche Kunstgenie erfodert werde; nämlich Verstand und Größe des Herzens. Wiewol nun die Natur hiezu das Beste thut, so müssen doch noch Erfahrung und Uebung dazu kommen. Um also das Kleine zu vermeiden, muß der Künstler sich aus der Sphäre der Menschen, bey denen noch Unwissenheit, Vorurtheile und die gemeinesten Schwachheiten herrschen, in eine höhere Sphäre empor schwingen; er muß genaue Bekanntschaft mit den Menschen haben, die durch Vernunft und große Gesinnungen weit über dem niedrigen Kreis des großen Haufens, gleichsam in einer reinern Luft leben.

Schon in früher Jugend sollte der künftige Künstler mit den Hülfsmitteln bekannt werden, wodurch er zu einer gründlichen Kenntniß der Welt und der Menschen alter und neuer Zeiten gelangen kann. Durch einen fleißigen Gebrauch dieser Hülfsmittel muß er sich eine genaue Bekanntschaft mit den größten und besten Menschen aller Zeiten erwerben. Die Geschichte der Völker und die Beobachtung seines Zeitalters muß ihn lehren, was in dem Genie und Charakter der Menschen klein oder groß ist. Dadurch muß er zu einer solchen Kenntniß seiner selbst kommen, daß er beurtheilen kann, ob seine Art zu denken und zu empfinden über die gemeine Art des großen Haufens erhaben ist. Durch diese Mittel muß er ein solcher Beurtheiler und Kenner der Menschen werden, daß er auch das Kleine im Denken und Empfinden, was seinen Zeitgenossen noch anklebet, zu bemerken im Stande sey.

Die andere Gattung des Kleinen, das unter den guten ästhetischen Stoff aufgenommen zu werden verdienet, ist eine Art des Schönen, die Cicero übersehen hat, da er nur von zwey Arten spricht *). Der einen

 Art

*) Pulchritudinis duo sunt genera, quorum in altero venustas sit, in altero dignitas; venustatem muliebrem ducere debemus dignitatem virilem. Offic. I. 1.

Art legt er männliche Würde, der andern weibliche Annehmlichkeit bey. Diese Vergleichung hätte ihn auf die dritte Art führen sollen, die er mit Anmuthigkeit und Artigkeit des kindischen Alters hätte vergleichen können. Vielleicht hat ihn das Ansehen des Aristoteles verhindert, diese Art zu bemerken, weil dieser philosophische Kunstrichter sagt, daß das Kleine nicht schön seyn könne. Fürnehmlich hat die Natur nur dem Guten Schönheiten beygelegt, damit es uns desto sicherer reize; aber sie findet sich auch schon in der Blüthe des Guten. Die Schönheit der Blumen ist blos Annehmlichkeit, und so ist die Schönheit des Kindes.

Zu dieser Gattung rechnen wir alles blos Angenehme, das sonst zu keinem andern Genuß bestimmt ist, keine Begierde reizt, keine von den wirksamen Nerven der Seele rühret, nichts als eine sanfte in sich selbst begränzte Empfindung erweket. Dieses ist also das Kleine, dessen sich auch die Künste, als Nachahmerinnen der Natur bedienen.

In der Dichtkunst rechnen wir hieher, das was die anakreontische Art unschuldiges hat; alle kleine auf unschuldigen Scherz und Vergnügen abzielende Lieder; in der Mahlerey die Blumen und Fruchtstüke, artige Landschaften, Vorstellungen gesellschaftlicher Ergötzlichkeiten u. d. gl.; in der Musik alles blos Angenehme und sanft Einwiegende, das sonst keinen leidenschaftlichen Charakter hat, und verschiedene der gesellschaftlichen Tänze von eben diesem Charakter; in der Baukunst alles, was zur Annehmlichkeit unsrer Wohnungen veranstaltet wird. Diese ganze Gattung hat keinen andern Zwek, als Anmuthigkeit und sanftes Vergnügen. Sie ist weniger schätzbar, als die höhern Arten des Schönen, aber darum nicht zu verachten. Man muß sie zur Erholung des Gemüths brauchen, das immer gewinnt, wenn es anstatt in völliger Unthätigkeit zu seyn, angenehme Eindrüke von sanfter Art genießt. Das Große dienet zur Erwekung, das Kleine zur Besänftigung der Leidenschaften; jenes zur Stärkung, dieses zur Milderung des Gemüths. Ehemals hatten die Großen in Rom die Gewohnheit, ganz kleine Kinder von schöner Bildung, die nakend in ihren Zimmern spielten, zu halten, um sich an der kindischen Anmuthigkeit zu ergötzen. Solche sanfte, unschuldige Gegenstände mögen doch bisweilen die durch so manche Unruhe und Sorge halb verwilderten Gemüther dieser Herren der Welt, auf eine Zeitlang besänftiget haben.

Es gehört ein besonderes Genie dazu, das Kleine in den Werken des Geschmaks gut zu behandeln, und man hat vielleicht in jeder andern Gattung mehr vollkommene Muster, als in dieser. Wer nicht einen feinen zärtlichen Geschmak, eine für jeden sanften Eindruk empfindsame Seele hat, würde sich vergeblich in dieses Feld wagen. Ernsthafte, nach großen Gedanken und Empfindungen strebende Seelen, müßten in einer außerordentlichen Gemüthsruhe seyn, um das Schöne im Kleinen zu erreichen. Es würde einem Michael Angelo leichter gewesen seyn ein Gemählde vom Weltgericht, als ein schönes Blumenstük zu verfertigen. Doch sehen wir an dem Beyspiel des großen Shakespear, daß diese beyden Gemüthslagen, die zum Großen und zum Kleinen tüchtig machen, bisweilen mit einander abwechseln. Man hat ehedem geglaubt, daß das Genie der Deutschen für die kleine Schönheit zu roh sey; aber diesen Vorwurf haben sie durch die That von sich abgelehnt. Schon Hagedorn hat vortreffliche Lieder in dieser Gattung; nach ihm haben Gleim, und neulich Jacobi und einige andere bewie-

bewiesen, daß das deutsche Genie auch hierin andern nichts nachgebe.

Aber das Vergnügen, das einige Kunstrichter über diese neue Proben des feinern deutschen Witzes empfunden haben, hat sie zu weit verleitet. Sie haben nach dem Beyspiel einiger französischen Kunstrichter diesem Kleinen einen so großen Werth beygelegt, daß es scheinet, sie halten es für die vornehmste Gattung, wenigstens in der Dichtkunst. Sie haben sich nicht gescheuet, einige von unsern Dichtern, die in dem Kleinen hier und da glüklich gewesen sind, unter die größten und verdienstlichsten Männer Deutschlands zu zählen. Das heißt eben so viel, als einen guten Vergulder, oder sogenannten Staffirer, zum großen Baumeister machen. Es zeiget einen großen Mangel des Verstandes an, wenn man Dinge schätzen will, ohne das Maaß oder Gewicht, wonach sie geschätzt werden sollen, zu kennen. Wir lassen gerne dem Kleinen seinen Werth, und erkennen, daß seltene Talente dazu gehören, darin vorzüglich glücklich zu seyn. Wir sind den Künstlern im Kleinen für die Anmuthigkeit des Sonnenscheines, den sie bisweilen über unsre Gemüther verbreiten, nicht wenig verbunden; denn auch die Tugend könnte die Seele verfinstern. Aber wir können sie darum nicht für die großen Männer halten, denen wir eine männliche Art zu denken, oder die Standhaftigkeit und Rechtschaffenheit unserer Gesinnungen zu danken haben. Diese verehren wir als unsere Lehrer und Väter; jene lieben wir als unsere jüngere Brüder, die uns bey müßigen Stunden manches Vergnügen machen.

In der Bearbeitung erfodert das Kleine großen Fleiß und den feinesten Geschmak, weil der geringste Fehler darin sichtbar wird, den man beym Großen übersieht. Die Künstler können überhaupt den ausnehmenden Fleis der holländischen Mahler für das Kleine zum Muster nehmen.

## Knauff *). Kapiteel.

(Baukunst.)

Der oberste Theil einer Säule, oder eines Pfeilers, der den Kopf, oder das oberste Ende derselben vorstellt. Wie alle wesentliche Theile eines zierlichen Gebäudes in der Natur der Sachen ihren Ursprung haben, wovon wir anderswo Beyspiele gegeben haben **), so hat es auch der Knauff. Vermuthlich hat man, noch ehe die schöne Baukunst entstanden ist, statt der Säulen Bäume genommen, die man zu oberst am Stamme, wo die Aeste anfangen, abgeschnitten. An dieser Stelle sind die meisten Bäume etwas knotig und diker, als am übrigen Stamm, und darum hatten auch die ersten ungekünstelten Säulen ihren Knauff. Die corinthische Säule, deren Knauff mit Blättern ausgeziert ist, hat ihren Ursprung vermuthlich im Orient gehabt, wo man Palmbäume zu Säulen gebraucht hat. Denn an diesen Bäumen wachsen am obersten Ende des Stammes große Blätter. Aber auch ohne diese natürliche Veranlassung, der Säule einen Knauff zu geben, würde das Gefühl, sie zu etwas Ganzen zu machen, ihr einen Kopf gegeben haben †).

Darum findet man in den ältesten ägyptischen Ueberbleibseln der noch sehr rohen Baukunst, in den ersten rohe-



*) Der Ursprung dieser Benennung ist mir unbekannt. Vielleicht kömmt sie von dem niedersächsischen Worte Knub, Knubbe, welches ein etwas ausgewachsenes Stük Holz bedeutet. Der Knauff stellt allerdings eine an der Höhe eines Baustammes ausgewachsene knotige Verdikung desselben vor.

**) S. Gebälk.

†) S. Ganz.

roheſten Verſuchen der nordiſchen Völker, und in den Gebäuden der Chineſer, denen die griechiſche Baukunſt völlig unbekannt geblieben iſt, überall den Knauff an den Säulen. Auch der oberſte Theil des Knauffs, der Dekel, oder die Platte, hat natürlicher Weiſe den Urſprung, daß man, um den Knauff vor der Näſſe zu verwahren und dem Unterbalken eine feſtere Lage zu geben, ein vierekigtes Bret oben darauf wird gelegt haben.

Nachdem man angefangen hatte Geſchmak in der Baukunſt einzuführen, iſt der blos knotige oder beblätterte natürliche Knauff verziert, und durch den Meißel regelmäßiger gemacht worden. Daher entſtunden verſchiedene Formen und Größen deſſelben; und die Griechen, die alles, was zur Schönheit gehört, verfeinerten, ſetzten einige Formen und Verhältniſſe derſelben feſt, und eigneten jeder Art der Säule, oder der ſogenannten Säulenordnungen, ihren eigenen Knauff zu. Sie hatten den corinthiſchen, joniſchen und doriſchen Knauff; dieſen wurden hernach der toſcaniſche und der römiſche, oder zuſammengeſetzte, (denn er iſt aus Vereinigung des corinthiſchen und römiſchen entſtanden,) beygefüget. Alſo ſind in der heutigen Baukunſt fünf Arten der Säulen aufgenommen, deren jede ihren eigenthümlichen Knauff hat, deſſen Form, Größe und Verhältniß der Theile in ſoferne feſt geſetzt ſind, daß man ſie auch bey den verſchiedenen Veränderungen, die bald jeder Baumeiſter für ſich daran macht, erkennen kann. Jeder iſt in dem beſondern Artikel unter ſeinem Namen näher beſchrieben worden. Unſer deutſcher Baumeiſter Goldmann, einer der verſtändigſten und ſcharfſinnigſten Männer in dieſer Kunſt, der ſeine Vorſchriften überall aus guten Grundſätzen hergeleitet hat, ſetzet zweyerley Größen für die verſchiedenen Arten des Knauffs feſte. In den niedrigen Ordnungen *) giebt er der Höhe eines jeden Knauffs einen Model, in den höhern aber $2\frac{1}{3}$ Model.

*) S. Ordnung.

## Knoten.

(Schöne Künſte.)

In der Kunſtſprache wird dieſes Wort insgemein gebraucht, um in der epiſchen und dramatiſchen Handlung eine ſolche Verwiklung zu bezeichnen, aus welcher beträchtliche Schwierigkeiten entſtehen, wodurch die handelnden Perſonen veranlaſſet werden, ihre Kräfte zu verdoppeln, um ſie zu überwinden, und die Hinderniſſe aus dem Wege zu räumen. Aber der Begriff muß erweitert, oder allgemeiner gemacht werden.

Wir begreifen unter dieſem Worte alles, was in der Folge der Vorſtellungen über eine Sache, eine ſolche Aufhaltung macht, die eine Aufhäufung der zum Theil gegen einander ſtreitenden Gedanken bewirkt, wodurch die Vorſtellung lebhafter und intereſſanter wird, nach einigem Streit der Gedanken aber ſich entwikelt. Bey unſern Vorſtellungen über geſchehene Sachen, oder bey Beobachtungen und Unterſuchungen, können die Begriffe ſo auf einander folgen, daß uns nichts reizt, auf die Art, wie ſie auf einander folgen, oder auf die Quellen, woraus ſie entſpringen, Acht zu geben. Alsdenn flieſſen unſre Gedanken, wie ein ſanfter durch nichts aufgehaltener Strohm ſtille fort. Die Vorſtellungskraft wird durch nichts gereizt. Findet ſich hingegen in der Folge der Vorſtellungen irgendwo etwas, das uns aufhält, das uns auf die Folge aufmerkſam macht; wobey wir gleichſam ſtille ſtehen, um das Gegenwärtige mit dem, was folgen könnte, zu ver-

vergleichen; wo wir ungewiß werden, wie die Sache fortgehen, oder wie das Folgende entstehen wird: da liegt ein Knoten, wobey die Gedanken sich zusammen drängen und gegen einander streiten, bis einer die Oberhand bekommt und der Sache einen Fortgang verschafft.

Knoten sind also bey Unternehmungen, wo Hindernisse aufstoßen, die man aus dem Wege zu räumen hat; bey Untersuchungen, wo sich Schwierigkeiten zeigen, die eine neue Anstrengung des Geistes erfordern, um sich aus denselben heraus zu wikeln; bey Betrachtung der Begebenheiten, wo die wirkende Ursache durch große und ungewöhnliche Kräfte, die unsre Aufmerksamkeit an sich ziehen, allmählig die Stärke bekommt, den Ausgang der Sachen zu bewirken. Ein solcher Knoten bewirkt in den bey den Sachen interessirten Personen eine neue bisweilen außerordentliche Anstrengung der Kräfte; bey denen aber, die blos Zeugen oder Zuschauer dabey sind, reizet er die Aufmerksamkeit und die Neugierde, wodurch die Sache weit interessanter wird, als sie ohnedem würde gewesen seyn.

In den Werken der schönen Künste hat der Knoten eben diese doppelte sehr vortheilhafte Wirkung. Das Werk selbst wird dadurch reicher an Vorstellungen. Handelnde Personen z. B. strengen ihre Kräfte mehr an, ihr Genie, ihr Gemüth und ihr ganzer Charakter zeiget sich dabey in einem vollen Lichte; der Künstler hat nöthig auch sein Genie stärker anzustrengen, um Auswege zu finden: dadurch wird also für den, der das Werk der Kunst genießen soll, alles interessanter und lebhafter. Darum ist es nöthig, daß wir über eine so wichtige Sache uns hier etwas weitläuftig einlassen.

Man hat hiebey auf drey Dinge Acht zu geben: auf die Natur des Knotens, auf seine Knüpfung, und auf die Entwiklung desselben.

Zuerst muß man auf die Beschaffenheit des Knotens Acht geben, der bey Handlungen, oder bey Untersuchungen und dem lehrenden Vortrag vorkommen kann. Bey Handlungen kann er von zweyerley Art seyn. Erstlich kann die Handlung an sich selbst ein sehr gefährliches oder mit außerordentlichen Schwierigkeiten begleitetes Unternehmen seyn, wodurch der Knoten sich von selbst knüpfet, indem es höchst schwer ist, der Unternehmung einen glüklichen Ausgang zu geben. Von dieser Art ist der Hauptknoten der Odyssee, wo die Heimreise des Ulysses und die Wegschaffung einer ganzen Schaar muthwilliger und zum Theil mächtiger Liebhaber der Penelope für einen einzeln Menschen ein höchst schweres Unternehmen war. Auch gehört der Hauptknoten der Aeneis hieher; worauf der Dichter gleich Anfangs unsre Aufmerksamkeit lenket:

Tantae molis erat Romanam condere gentem.

Je größer der Dichter diese Schwierigkeit zu machen weiß, je mehr Gelegenheit hat er die Fruchtbarkeit seines Geistes und die Größe seines Herzens zu zeigen. Hier liegt also die Schwierigkeit in der Bewirkung des Ausganges.

Es giebt noch eine andre Art des Knotens, der nicht von Hindernissen entsteht, die sich einer Handlung in Weg legen, sondern wo die Schwierigkeit darin liegt, daß uns die Größe der wirkenden Ursachen, das Fundament, worauf sie sich stützen, deutlich vor Augen gestellt werde. Große Dinge rühren uns entweder durch den Erfolg selbst, den sie haben, oder durch die Kraft, wodurch er hervorgebracht worden. Daß Leonidas mit seiner kleinen Schaar bey Thermopylä von einem unermeßlichen

Heer Feinde niedergemacht worden, hat in dem Erfolg selbst nichts wunderbares: aber woher dieser kleinen Schaar der Muth gekommen, gegen eine so gar überlegne Macht zu streiten, und ihr einigermaßen den Sieg zweifelhaft zu machen, dieses begreiflich zu machen, erfodert die Kunst.

Die größte Handlung, selbst das größte Wunderwerk, reizt unsre Aufmerksamkeit nur in sofern wir die Schwierigkeit derselben einsehen, oder den Erfolg mit den Kräften vergleichen können. Die äußerste Freygebigkeit eines Menschen, den wir für einen Goldmacher hielten, würde uns gar nicht merkwürdig scheinen. Aber eine große Freygebigkeit an einem Menschen, den wir nicht in Ueberfluß glauben, wird uns interessant, wir wollen wissen, wie er zu solchen Entschlüssen komme, die ihm natürlicher Weise sehr viel kosten müssen.

Bey Charakteren und Handlungen der Menschen ist es nicht hinlänglich, daß man sie uns als groß vorstellt; man muß uns ihre Größe begreiflich machen, man muß uns ihre Kräfte und das Fundament, worauf sie sich stützen, sehen lassen, damit wir wenigstens einigermaßen begreifen, wie sie zu der Höhe, die wir bewundern, aufgeschwollen sind. Dieses macht den Knoten aus, der uns die Sachen interessant vorstellt.

Er entsteht insgemein aus einem Streit der Leidenschaften, oder dem Zusammenstoß entgegenstreitender Interessen.

Von dieser Art ist der Hauptknoten in der Ilias. Es ist eine gemeine Sache, daß zwey Befehlshaber bey einem Heer sich entzweyen, und daß üble Folgen daraus entstehen. Oder, wenn man sich die Sache so vorstellen will: es war in der Begebenheit, daß Achilles und Agamemnon sich entzweyt haben, daß der erstere sich von dem Heer getrennt, daß dadurch die Griechen in Verlegenheit gekommen, daß Achilles zuletzt sich wieder ins Schlachtfeld begeben hat u. s. f. nichts Außerordentliches; aber der Dichter hat diese Begebenheit von gemeiner Art so zu behandeln gewußt, daß dadurch eine außerordentliche Verwiklung der Sachen entsteht. Von dieser Art ist auch der Hauptknoten in Geßners Tod Abels. Ein Bruder bringt den andern aus Haß um; hier scheinet keine Verwiklung zu seyn. Aber wodurch konnte Kain zu einer solchen Wuth des Hasses gebracht werden? Hier entsteht ein Knoten. Der Dichter mußte hinlängliche Ursache finden, den Haß des Mörders nach und nach anschwellen und bis zu dem entsetzlichsten Uebermaaß wachsen zu lassen, der die Wirkung desselben begreiflich macht. Das größte Beyspiel eines Knotens von dieser Art, ist Klopstoks Behandlung des Todes Jesu. Es ist eine gemeine Sache, daß ein Mensch unter dem Hasse seiner Feinde erliegt und unschuldiger Weise hingerichtet wird. Hier war die Schwierigkeit nicht in der Bewirkung des Ausganges der Handlung, sondern darin, daß eine gemein scheinende Sache als die größte und wichtigste aller Begebenheiten, an der das ganze Reich der Geister Antheil nimmt, vorgestellt würde.

Bey Untersuchungen und andern Gegenständen des Lehrgedichts und der Beredsamkeit hat ebenfalls diese doppelte Art des Knotens statt. Entweder liegen Schwierigkeiten wesentlich in der Sache selbst, und der Redner oder Dichter hat blos darauf zu sehen, daß er sie deutlich vorstelle; oder die Sache ist an sich zwar leicht und offenbar genug: aber um die Aufmerksamkeit mehr zu reizen, muß sie durch das Genie des Redners in einem sehr wichtigen und interessanten Lichte vorgestellt werden. Der letztere Fall hat oft große Schwierigkei-

rigkeiten, und erfodert einen Mann von viel Genie. Man kann z. B. voraussetzen, daß bey der dritten Philippischen Rede des Cicero jeder Zuhörer schon einen Abscheu vor dem Antonius habe und geneigt sey, ihn für einen Feind des Staats zu erklären. In solchen Umständen muß der Redner den Vorstellungen schlechterdings eine neue Wendung geben, und darin einen Knoten oder eine Aufhaltung suchen, daß er seinen Gegenstand in einem noch nicht bemerkten Lichte zeige. Hat er dieses vergeblich versucht, so bleibt ihm nichts übrig, als blos pathetisch und affektvoll zu seyn.

Diese Arten des Knotens kommen nicht nur in der Hauptsache vor, in welchem Falle man sie Hauptknoten nennen kann, sondern auch in einzelen Theilen; aber ihrer Natur nach sind sie immer einerley. In der Ilias kommen hundert einzele Begebenheiten vor, deren jede ihren besondern Knoten von der einen oder der andern Art hat; und eben dieses macht das Gedicht so durchaus interessant.

In Ansehung der Knüpfung und Auflösung des Knotens kommt die Hauptsache darauf an, daß alle wirkende Ursachen, es sey daß sie Schwierigkeiten veranlassen, oder sie überwinden, natürlich und wahrscheinlich seyen. Die Schwierigkeiten müssen nicht willkührlich erdichtet werden, wo keine sind; sie müssen keine große Hinderung machen, wo es leicht ist, ihnen aus dem Wege zu gehen; große Wirkungen müssen nicht aus kleinen Ursachen entstehen, es sey denn, daß man deutlich sehe, wie diese kleinen Ursachen außerordentliche Stärke bekommen haben. Da muß vorzüglich sich der Verstand und die scharfe Beurtheilung des Künstlers, seine tiefe Kenntniß des Menschen und menschlicher Dinge zeigen. Er muß nichts geschehen lassen, ohne uns deutlich merken zu lassen, daß es nothwendig hat geschehen müssen, oder daß es aus der Lage der Sachen und dem Charakter der Personen natürlich erfolget. Es ist der Mühe werth hierüber einige besondere Beyspiele, zur Erläuterung dieser wichtigen Sache, zu betrachten.

Das vornehmste Beyspiel eines wolgeknüpften und glüklich aufgelösten Knotens, haben wir in der Ilias. Der Hauptknoten ist die Trennung des Achilles von dem Heer der Griechen. Sie entsteht auf eine sehr natürliche Weise, aus den Zwistigkeiten zwischen dem hochmüthigen und gebieterischen Oberbefehlshaber Agamemnon und dem äußerst hitzigen, trotzigen und höchsteigensinnigen Achilles, auf dessen Tapferkeit das meiste ankam. Die Entzweyung entstehet aus einer natürlichen Veranlassung, wird, dem Charakter der Personen gemäß, auf das äußerste getrieben; keiner will nachgeben, und Achilles, der dem Range nach weit unter dem Agamemnon ist, trennet sich von dem Heere. Dadurch werden die Griechen so sehr geschwächt, daß sie nichts mehr gegen die Trojaner vermögen. Nun entsteht die Hauptschwierigkeit. Auf der einen Seite verbindet sie Ehre, Nationalstolz, heftige Feindschaft, den ihnen angethanen Schimpf durch Trojas Umsturz zu rächen; auf der andern Seite zeiget sich ihr Unvermögen, das Vorhaben auszuführen. Sie versuchen das Aeußerste: aber die Gefahr wird immer größer; jedermann erkennet, daß Achilles wieder versöhnt werden, und zum Heer zurükkehren müsse. Aber sein unüberwindlicher Zorn und Eigensinn vereitelt alle Bemühungen, die man zur Aussöhnung anwendet. Man hat das Aeußerste versucht; die Gefahr des Unterganges der Griechen ist nahe; und wie sollen sie sich nun heraushelfen? Hier scheint der Knoten unauflöslich.

Aber nun fängt er an sich zu entwikeln, und auf eine sehr natürliche und völlig ungezwungene Weise. Achilles hat einen Freund, der so gefällig und nachgebend, als er trotzig und eigensinnig ist. Dieser erhält von ihm die Erlaubniß, sich der bedrängten Griechen anzunehmen; aber er fällt im Streit. Und nun wird der heftige Achilles durch den Verlust seines Freundes auf das Aeußerste aufgebracht; jeder Nerve seiner Seele wird zur Rache gespannt; und itzt macht er den Untergang der Trojaner, wenigstens den Tod des heldenmüthigen Hektors, des vornehmsten Beschützers der Angegriffenen, zu seiner eigenen Angelegenheit. Er kehrt wüthend in den Streit zurüke, und ihm gelinget es itzt, was er vorher so lange vergeblich gesucht hatte; er erlegt den Hektor, die Griechen bekommen die Oberhand, und die Hauptschwierigkeiten sind gehoben.

Eigentlich besteht die mechanische Vollkommenheit der Epopöe und des Trauerspiels eben darin, daß gleich vom Anfang der Handlung der Knoten allmählig geknüpft, und nach und nach immer fester werde; daß dadurch eine allgemeine Anstrengung aller wirkenden Kräfte entstehe, auf der einen Seite die Schwierigkeiten zu vermehren, auf der andern sie zu überwinden, bis endlich aus natürlichen, schon in der Handlung oder in dem Charakter der Personen liegenden, aber vorher nicht genugsam erkannten Kräften, der Ausschlag sich auf die eine Seite wendet, wodurch die ganze Handlung beendiget wird.

Diese Behandlung des Knotens hat dem Dichter Gelegenheit gegeben, die handelnden Personen, jeden nach seinem Charakter und nach seiner Sinnesart, in vollem Lichte zu zeigen, seine Verstandes- und Gemüthskräfte in völlige Wirkung zu setzen, und dadurch zu zeigen, wie merkwürdige Begebenheiten aus dem Verhalten entstehen.

Man siehet hieraus, wieviel bey der Epopöe und dem Trauerspiel auf den Hauptknoten ankommt; wie dadurch die ganze Handlung interessanter wird; wie alle wirkende und gegenwirkende Kräfte auf einen Punkt vereiniget werden; wie jede handelnde Person gereizt wird, ihre Kräfte zusammen zu nehmen; wie endlich dadurch die nächsten Ursachen sich auf eine natürliche Weise zu Bewirkung einer merkwürdigen Begebenheit vereinigen.

Das Genie des Dichters findet in dem wolgeknüpften Knoten den Gegenhalt, an den es sich stemmet, um alle seine Kräfte aufzubieten und ihnen den Nachdruk zu geben. Ohne Reizung, die von Hindernissen herkommt, zeiget sich das Genie nie in seiner Stärke. Je mehr Schwierigkeit der Dichter in der Verwiklung der Sachen findet; je stärker strenget er sich an, um sie zu übersteigen. Und darum ist man oft dem stark verwundenen Knoten die glänzendsten Wirkungen des poetischen Genies schuldig. Wenn der Knoten aus zufälligen Ursachen entstehet, und sich auch so auflöset, so wird die ganze Handlung weniger interessant. Wie sehr würde nicht das Interesse der Ilias dadurch geschwächt werden, wenn Achilles Krankheit halber sich von den Griechen getrennt; oder wenn ein willkührlicher göttlicher Befehl, ein Orakelspruch, ihn wieder zum Heer gebracht hätte? Je genauer die Verwiklung und Auflösung aus dem Charakter der Personen, oder aus der Natur der Sachen selbst entsteht, jemehr gewinnt das Interesse der Handlung.

In der Noachide kommen mancherley Schwierigkeiten in der Haupthandlung vor, die, da die ganze Sache eine unmittelbare Veranstaltung der Allmacht war, sich durch Wunder-

derwerke hätten heben lassen; aber der Dichter verwarf diesen uninteressanten Weg. Denn ein Wunderwerk höret auf interessant zu seyn, so bald man an den Begriff der Allmacht gewöhnt ist. In dieser Epopöe war es darum zu thun, auf der einen Seite die gottlose Welt durch Wasser zu vertilgen, auf der andern den Stamm des menschlichen Geschlechts in der kleinen Familie des Noah zu retten.

Hier zeigten sich Schwierigkeiten in der Sache selbst, und andre wußte der Dichter auf eine höchst natürliche Art zu knüpfen und wieder aufzulösen. Wie konnte die göttliche Gerechtigkeit zu einem so entsetzlichen Schluß gebracht werden? Diese Frage wird durch die abscheuliche Verderbniß aller damaligen Völker, die der Dichter höchst lebhaft schildert, aufgelößt. Wie konnte die Welt im Wasser untergehen? Der Dichter hätte alles auf einen Wink der Allmacht durch Wunder können geschehen lassen; aber dieses Wunder wäre nicht wunderbar genug gewesen; weit wunderbarer und erstaunlicher wird die Sache aus natürlichen Ursachen, aus der Zerrüttung, die ein Komet verursachet. Eine neue schon in der Sache liegende Schwierigkeit: wie sollen die Noachiden im Stande seyn die Arche zu bauen? Sie von Engeln bauen zu lassen, wäre nicht so wunderbar, als die schöne Erfindung, eine Nation ruchloser Riesen, der Noachiden ärgste Feinde, durch Schreken zu zwingen, das schwerste der Arbeit zu thun. Die Familie des Noah besteht nur aus Söhnen, und doch soll ein neues Geschlecht der Menschen durch sie fortgepflanzt werden. Ein neuer Knoten, den der Dichter selbst, aber auf eine höchst natürliche Weise knüpfet und wieder auflöset. Nach der ganzen Lage der Sachen war es unvermeidlich, daß die Noachiden und Siphaiten sich von einander verloren, und daß beyde von der übrigen Welt abgesondert lebten. Aber auch auf eine natürliche, obgleich bewundernswürdige Weise fanden sie sich wieder, und die Söhne des Noah bekamen Frauen. Diese reizenden Scenen wären matt, wenn der Dichter nicht die Absonderung der beyden Familien so natürlich gemacht hätte.

Beyspiele von der andern Art des Knotens, wo die Schwierigkeit darin liegt, die Menschen zu außerordentlichen Entschließungen zu bringen, finden wir im Meßias an mehrern Orten. Wer bewundert nicht den Charakter eines Philo, eines Caiphas, eines Judas Ischariot, aus denen sich die Hauptunternehmungen begreifen lassen? Und auch unser Geßner hat in dem Tod Abels den Ursprung und allmähligen Wachsthum des Hasses Cains gegen seinen Bruder, worin der Hauptknoten liegt, auf eine meisterhafte Weise geschildert. Dahin gehört auch die Knüpfung des Knotens in der Iphigenia in Aulis des Euripides. Es ist sehr schwer zu begreifen, wie ein Vater seine geliebte Tochter mit Vorsatz aufopfern soll. Wer aber alle Umstände, die in der Sache vorkommen, und den Charakter, den der Dichter dem Agamemnon giebt, wol in Betrachtung zieht, dem wird die Sache begreiflich.

Gegen die Behandlung dieser Art des Knotens wird doch im Trauerspiel nicht selten gefehlt. Wir sehen bisweilen gute und böse Handlungen in einer fast unbegreiflichen Größe, ohne die Ursachen dieser Größe weder in dem Charakter, noch in den Umständen deutlich zu entdeken. Eine außerordentliche Entschließung, die nicht außerordentliche Veranlassung hat, nicht durch einen großen Kampf starker Leidenschaften entstanden ist, verliert das Interessante. Was nicht mit Schwierigkeiten verbunden ist, macht keine große Wirkung.

Man kann gegen den Hauptknoten in dem verlornen Paradies, noch immer den Einwurf machen, daß der Fall der Eva durch leichte Mittel hätte verhindert werden können; so sehr auch der Dichter sich Mühe giebt, dem Einwurfe zuvorzukommen. Es scheinet immer seltsam, einen Menschen in einen wichtigen Fehler fallen zu lassen, um das Vergnügen zu haben, ihm zu verzeihen. Aber der Fehler lag in dem theologischen System des Dichters, und vielleicht wäre kein Genie groß genug diesen Knoten ganz natürlich zu knüpfen und aufzulösen.

* *

Von Knüpfung und Lösung des Knotens in dramatischen Werken, handeln, unter mehrern, Aristoteles, im 18ten Kap. der Poetik. — Aubignac, im 8ten und 9ten Kap. des 2ten Buches s. Prat. du Theatre (De la preparation des incidens und du denouement.) — Cailhava, im 8ten Kap. des 1ten Bandes seiner Art de la Comedie, S. 165 u. f. — Diderot, hinter dem Hausvater S. 189 u. f. der deutschen Uebers. 2te Aufl. u. an a. St. m. — — Von dem Knoten und seiner Auflösung im epischen Gedicht: Le Bossu, im 13ten-15ten Kap. des 2ten Buches s. Traité du P. Epique, S. 149 u. f. Ausg. von 1693.

## Kopfstellung.

(Zeichnende Künste.)

Die fleißige und genaue Beobachtung der ungemeinen Kraft, die in den verschiedenen Stellungen und Wendungen des Kopfes liegt, ist ein wichtiger Theil des Studiums der zeichnenden Künste. Auch ein blos mittelmäßiger Beobachter der Menschen muß entdeken, daß gar oft nicht nur der herrschende Charakter, sondern auch die vorübergehenden Empfindungen, am gewissesten und nachdrüklichsten durch die Kopfstellung ausgedrükt werden. Stolz und Demuth, Hoheit, Würde und Niedrigkeit, Sanftmuth und Strengigkeit der Seele, zeigen sich durch keine Abwechslung der Form lebhafter, als durch diese. Der ganze Charakter des Apollo in Belvedere kann schon aus seiner Kopfstellung erkannt werden. Darum ist dieses in der ganzen Zeichnung einer der wichtigsten, wo nicht ohne Ausnahme der wichtigste Theil, aber auch zugleich gewiß der schwerste.

In jeder Figur, die untadelhaft seyn soll, muß die Gestalt und Form des Halses nebst der Kopfstellung nicht nur natürlich und ungezwungen, sondern zugleich dem Charakter der Person und den vorübergehenden Empfindungen, die man da, wo sie vorgestellt wird, von ihr erwartet, gemäß seyn. Zu den verschiedenen Wendungen des Halses ist vor allen Dingen eine genaue Kenntniß der Anatomie desselben nothwendig, weil seine verschiedene Muskeln sich bey jeder veränderten Wendung anders zeigen. Aber dieses ist das Wenigste. Der Zeichner, der in diesem Stük vorzüglich geschikt seyn soll, muß ein äußerst feines Gefühl haben, um jede Empfindung der Seele, die dem Kopf und dem Hals eine eigene Wendung giebt, in der äußern Form zu bemerken; er muß diese Zeichensprache der Natur vollkommen verstehen, damit ihm von den Wirkungen der Empfindung auf diese vorzügliche Theile des Körpers nichts entgehe.

Hat er dieses Gefühl, und ist er außerdem ein starker, wolgeübter und mit einer recht lebhaften Einbildungskraft begabter Zeichner: so kann er denn in diesem wichtigen Theil der Kunst, sowol nach der Natur, als nach den Antiken sich nützlich üben. Wir müssen hier wiederholen, was schon an mehrern Orten dieses Werks gesagt worden, daß der Zeichner in seinem Umgange mit Menschen ein beständ-

beständig zur schärfsten Beobachtung gestimmtes Auge haben müsse. Je mehr Menschen er zu sehen Gelegenheit hat, je empfindsamer diese Menschen sind, und je bestimmter ihr Charakter ist, je mehr wird er auch über diesen Theil beobachten können. Am vorzüglichsten sind die Gelegenheiten, bey öffentlichen Versammlungen aus der Menge der Menschen diejenigen besonders auszusuchen, die dabey das meiste empfinden. Insgemein trifft es sich da, daß man sie lange genug in einerley Stellung beobachten kann, um die Kopfstellung lebhaft genug in die Phantasie zu fassen, oder sogleich zu zeichnen. Hier hat der Mahler weit wichtigere Gelegenheit sein Auge zu üben, als in der Academie, oder in seinem Cabinet. Wer sich einbildet, daß er ein gebungenes lebendiges Model nützlich hiezu brauchen könne, der irret sich. Ein Kopf, der nach einer vorgeschriebenen Stellung sich halten soll, wird gewiß immer etwas gezwungenes zeigen. Man muß die Menschen frey sehen, wo sie nicht vermuthen, daß sie beobachtet werden, und wo sie selbst sich ihrem Charakter und ihren Empfindungen völlig überlassen.

Mit diesem Studium der Natur, muß eine genaue Beobachtung und fleißige Zeichnung der besten Antiken verbunden werden; weil die Alten besonders auch in diesem Theile bewunderungswürdig sind. Unter den Neuern aber müssen vorzüglich Raphael, und für das Reizende und Sanftleidenschaftliche in den Kopfstellungen Guido, studirt und nachgezeichnet werden.

Nach dem Berichte des Plinius hat ein gewisser Cimon von Cleonä zuerst diesen wichtigen Theil des Ausdruks ausgeübet *).

*) Cimon Cleonaeus catagrapha invenit; hoc est obliquas imagines et varie formare vultus: respicientes, suspicientes, despicientesque. Plin. Hist. Nat. L. XXXV. c. 8.

# Kraft.

(Schöne Künste.)

Wir schreiben jedem Gegenstand des Geschmaks eine ästhetische Kraft zu, in sofern er vermögend ist eine Empfindung in uns hervorzubringen. Was in körperlichen Dingen Geschmak und Geruch ist, das ist die ästhetische Kraft in den Gegenständen, die die Künste den innern Sinnen darbieten. Eine edle That hat die Kraft uns zu rühren, und ein von der untergehenden Sonne schön bemahlter Himmel hat die Kraft ein sanftes Ergötzen in uns hervorzubringen. Also sind die verschiedenen ästhetischen Kräfte die Mittel, die der Künstler braucht auf die Gemüther zu wirken; und nichts ist ihm nöthiger, als die Kenntniß dieser Kräfte, die den Gegenständen, die er uns vorlegt, eigen sind.

Aus dem, was schon anderswo über die Natur der Empfindung angemerkt worden ist *), erhellet, daß der Gegenstand eine ästhetische Kraft hat, wenn er vermögend ist unsre Aufmerksamkeit von der Betrachtung seiner Beschaffenheit abzulenken und sie auf die Wirkung zu richten, die der Gegenstand auf uns, vornehmlich auf unsern innern Zustand macht.

Diese Kraft kommt entweder von der Beschaffenheit des Gegenstandes, und seinem unveränderlichen Verhältniß gegen die Natur unsrer Vorstellungskraft, oder sie beruhet nur auf zufälligen Umständen. So haben die meisten Speisen einen unveränderlichen natürlichen Geschmak der sie uns angenehm macht; hingegen hat das Wasser gar keinen Geschmak; aber bey merklichem Durst ist

*) S. Begeisterung I Th. S. 350 f. und Empfindung II Th. S. 54.

ist es höchst angenehm. Jene von der Beschaffenheit des Gegenstandes herkommende Kräfte kann man wesentliche, die andern aber zufällige ästhetische Kräfte nennen. Die zufälligen Kräfte der ästhetischen Gegenstände können nicht alle bestimmt werden, weil es nicht wol möglich ist alle zufällige Umstände aufzuzählen, die uns eine Sache, für die wir natürlicher Weise gleichgültig sind, interessant machen können. Die gewöhnlichsten zufälligen Kräfte sind das Neue, das Unerwartete, das Außerordentliche, das Große, und das Wunderbare. Aber die wesentlichen Kräfte können nur von dreyerley Gattung seyn: sie entstehen aus Vollkommenheit, aus Schönheit und aus Güte, oder aus den, diesen entgegengesetzten Eigenschaften. Denn alles, was uns durch eine unveränderliche, oder wesentliche Wirkung gefallen soll, muß unsern Verstand, oder unsern Geschmak, oder unsre Neigungen befriedigen; und alles, was nothwendig mißfallen soll, muß das Gegentheil thun. Was den Verstand befriediget, kann unter der allgemeinen Benennung des Vollkommenen begriffen werden; und so kann man überhaupt schön nennen, was dem natürlichen Geschmak, und gut, was den natürlichen Neigungen des Herzens angemessen ist. Man könnte füglich dem Vollkommenen, Schönen und Guten anziehende, oder antreibende, und den entgegengesetzten Eigenschaften zurüktreibende Kräfte zuschreiben.

Die gute Wirkung, die jedes Werk der schönen Künste auf die Gemüther der Menschen hat, kommt also von den verschiedenen in denselben liegenden antreibenden, oder zurükstossenden Kräften her, wodurch wir zu jedem Guten angehalten und von jedem Bösen abgeschrekt werden; und die genaue Kenntniß dieser ästhetischen Kräfte ist ein wichtiger Theil dessen, was der Künstler zu wissen hat. Darum wollen wir uns etwas näher in die Betrachtung derselben einlassen.

Die erste Quelle der ästhetischen Kraft ist also Vollkommenheit. Wir haben der Entwiklung dieses Begriffs einen eigenen Artikel gewidmet, aus welchem erhellet, daß zu dieser Quelle, außer dem, was man im ersten Sinne Vollkommenheit nennet, auch Wahrheit, Richtigkeit und Deutlichkeit gehöre. Worin jede dieser Eigenschaften bestehe, findet sich am gehörigen Orte hinlänglich bestimmt. Dieses setzen wir voraus, um hier blos die Kraft der Vollkommenheit in nähere Betrachtung zu ziehen. Also entsteht hier die Frage: Was kann natürlicher Weise die Vollkommenheit, die wir in den verschiedenen Gegenständen des Geschmaks entdeken, in uns wirken? Ein gemeiner Grad derselben befriediget. Wenn alles, was wir sehen und hören, durchaus so ist, wie wir es erwarten, wenn wir überall die Klarheit, Richtigkeit, Vollständigkeit, Wahrheit antreffen, die uns nichts mangelhaftes in den Sachen sehen läßt, so sind wir damit zufrieden. Aber ein größerer und unerwarteter Grad dieser Eigenschaften thut mehr; er erwekt das Gefühl des Vergnügens. Unser Hang nach Vollkommenheit wird dadurch nicht blos befriediget, sondern erhöhet, und aus dieser Erhöhung entsteht eigentlich die Empfindung. Wenn wir eine Zeitlang, um eine Gegend zu übersehen, den Anbruch des Tages erwartet haben, um jeden vor uns liegenden Gegenstand zu erkennen: so werden wir durch ein hinlängliches, obschon noch etwas dämmerndes Tageslicht befriediget; aber besonderes Ergötzen und Vergnügen entsteht alsdenn, wenn auf die mäßige Klarheit auf einmal ein heller Sonnenschein einbricht, der einige Gegenstände in mehr als gewöhnlicher Klar-

Klarheit zeiget, und die ganze Gegend in wohlgeordnete Massen des hellen Lichts und des Schattens eintheilet. Dieses zeiget uns die ganze Gegend in ihrer vollen Pracht.

Also muß zwar in Gegenständen unsrer Erkenntniß, welche die schönen Künste behandeln, ein gemeiner Grad der Vollkommenheit überall herrschen, damit uns nichts anstößig sey; alles falsche, unrichtige, unvollständige, dunkele, muß vermieden werden. Dadurch aber wird noch keine merkliche Empfindung in uns erwekt, sondern bloße Befriedigung. Um diese höher zu treiben, müssen die vornehmsten Gegenstände durch vorstechende Vollkommenheit, Klarheit, durch die äußerste Richtigkeit, durch lebhaft treffende Wahrheit, sich von den übrigen unterscheiden. Alsdenn können wir sagen, daß dieses Werk durch ästhetische Vollkommenheit auf uns wirke. Diese Erreichung des höhern Grades der Vollkommenheit ist eigentlich das, worauf die Künste in Gegenständen der Erkenntniß zu arbeiten haben, weil der Künstler sich dadurch von den blos gemeinen Lehrern unterscheidet.

Es verdienet hier angemerkt zu werden, daß in den Werken des Geschmaks das Vollkommene außer dem besondern unmittelbaren Zwek, den der Künstler dadurch zu erreichen sucht, den allgemeinen Nutzen hat, den natürlichen Hang des Menschen nach Vollkommenheit nicht nur zu unterhalten, sondern auch merklich zu verstärken, oder zu erhöhen. Reden, Gedichte und andre für den Verstand gemachte Werke, darin das Wahre und Vollkommene einen hohen Grad hat, können wir nicht ohne Nutzen lesen, wenn gleich ihr Inhalt völlig außer unserm Interesse liegt; denn sie unterhalten und erhöhen den heilsamen Hang nach Vollkommenheit in uns. Und hieraus erhellet, wie ein Werk der Kunst einen von seinem Inhalt selbst unabhänglichen Werth haben könne.

Hier ist der Ort nicht zu zeigen, wie der Künstler den hohen Grad des Vollkommenen erreichen könne; es ist genug ihn zu erinnern, daß er ihn suchen soll, und überhaupt Künstler und Liebhaber auf die Anmerkung zu führen, daß Gegenstände unsrer Erkenntniß in den Werken des Geschmaks nur von solchen Künstlern, die vorzüglichen Verstand und Scharfsinnigkeit haben, glüklich können behandelt werden.

Aber dieses müssen wir noch anmerken, daß von den drey Arten der ästhetischen Kraft, die, welche in der Vollkommenheit liegt, dem Werthe nach die vorzüglichste scheinet. Freylich ist dem Menschen der Hang nach dem Schönen und Guten nothwendig; vor allen Dingen aber muß er einen starken Hang nach Vollkommenheit und Wahrheit haben. Der feinste Geschmak am Schönen mit dem besten Herzen verbunden, macht den großen Mann noch nicht aus. Der große Verstand, oder eine starke Beurtheilung ist die Grundlage der wahren Größe des Menschen.

Die zweyte Art der ästhetischen Kraft liegt in dem Schönen. Was wir unter diesem Namen verstehen, ist an seinem Orte nachzusehen *). Es ist ein Gegenstand der sinnlichen und confusen Erkenntniß, und erwekt unmittelbar und auf eine fast unerklärliche Weise Vergnügen. Vornehmlich liegt es in den Gegenständen des Gesichts und des Gehörs, es sey daß sie sich unmittelbar, oder durch die Einbildungskraft uns darstellen: überhaupt aber hat es in allen Dingen statt, in denen eine Anordnung, es sey nach Zeit oder Raum, ist; weil in der Anordnung Annehmlichkeit statt hat. So kann die Fabel einer sonst unbedeutenden Handlung

*) S. Schön.

lung auf eine so vortheilhafte Weise angeordnet seyn, daß sie dadurch allein schon gefällt.

Das Schöne wirkt auch in dem gemeinesten Grad Wolgefallen an der Sache. Und weil die Werke der schönen Künste ihrer Natur nach, sowol im Ganzen, als in ihren einzelen Theilen, sich uns in wolgefälliger Gestalt darstellen müssen, so muß jedes Werk sowol im Ganzen, als in einzelen Theilen Schönheit haben; weil es sonst seines Zweks, den es in Absicht auf den Inhalt hat, ganz oder zum Theil verfehlt. Ein hoher Grad des Guten kann freylich die volle Wirkung auf uns thun, wenn ihm gleich das Kleid des Schönen fehlet: aber es ist doch dem Zweck der schönen Künste gemäß, daß auch das Gute mit Schönheit bekleidet werde.

Diese Art der Kraft muß also in allen Theilen der Werke des Geschmaks liegen, so wie die Vollkommenheit in allen Theilen, die sich auf die deutliche Kenntniß beziehen. Alles, was gesagt, gezeichnet, gemahlt, oder auf irgend eine Art in den schönen Künsten dargestellt wird, muß eine Art der Schönheit haben, wodurch es wenigstens gefällig wird. Also ist die in dem Schönen liegende Kraft die allgemeinste, die man in den Künsten überall antreffen muß. Alles Unangenehme, wodurch wir verleitet würden einem Gegenstand unsre Aufmerksamkeit zu entziehen, muß darin vermieden werden.

Vorzügliche Schönheit aber, die einen höhern Grad des Wolgefallens oder Vergnügens an einem Gegenstand erweket, müssen die Theile haben, auf die das Wesentliche ankommt. Und vor allen Dingen muß das Vollkommene und das Gute in vollem Reiz der Schönheit erscheinen, um dadurch noch angenehmer und erwünschter zu werden. Selbst das Böse, wovor der Künstler uns Abscheu erweken will, muß sich, dem Aeußerlichen nach, in einer Gestalt zeigen, die unser Auge anloket, damit wir es lebhaft zu erkennen gezwungen werden. Wenn wir ihm unsre Aufmerksamkeit entzögen, ehe wir es ganz erkennt hätten, so würde der Künstler seines Zweks verfehlen. Darum muß auch das Laster mit den lebhaftesten Farben geschildert werden: nicht daß ihm seine innere Häßlichkeit benommen werde; sondern, daß es für die Aufmerksamkeit, die nöthig ist es kennen zu lernen, nichts abschrekendes habe. Darum hat Milton den bösesten Wesen, die er uns zum Abscheu schildert, noch die äußerste Schönheit gelassen. Aber dem Laster ein durchaus reizendes Wesen zu geben, wie mehr als ein Dichter und Mahler gethan hat, heißt wider den Hauptzwek der schönen Künste handeln.

Die Kraft des Schönen bewirkt also zuerst ein Wolgefallen an der Vorstellung der Sache, und durch dieses wird schon ein Werk der Kunst in gewissem Sinn interessant, daß wir uns der Wirkung der übrigen darin liegenden Kräfte desto sicherer überlassen. Dieses ist der erste und allgemeineste Nutzen dieser Art der Kraft. Hernach hat das Schöne auch bey sonst gleichgültigen Gegenständen allemal noch eine vortheilhafte Wirkung, daß es überhaupt unsre Art zu empfinden verfeinert. Man kann ohne feinen Geschmak ein Liebhaber des Wahren und des Guten seyn; aber mit Geschmack ist man es lebhafter. Der sonst gute Mensch, der roh und ohne Geschmak ist, verdienet unsre Hochachtung; aber er wird weit nützlicher und für sich selbst auch glüklicher, wenn diese guten Eigenschaften mit feinen Sitten und mit schönem Anstand begleitet sind. Dieses gehört unstreitig mit zu der menschlichen Vollkommenheit.

Deswegen sind auch die blos angenehmen Werke der schönen Künste, die

die einen an sich gleichgültigen Stoff schön bearbeitet darstellen, schon schätzbar. Nur muß man sie mit den großen Hauptwerken, darin ein auch an sich wichtiger Stoff schön behandelt wird, nicht in einen Rang setzen. Ein schöner gesellschaftlicher Tanz ist immer etwas artiges, und es kann seinen guten Nutzen haben, wo dergleichen mit Geschmak verbundene Lustbarkeiten vorkommen; aber man muß ihm nicht die Wichtigkeit eines feyerlichen mit Musik begleiteten Aufzuges beylegen; und das schönste Blumenstük eines de Heem muß nicht mit einem historischen Gemählde Raphaels in eine Linie gesetzt werden.

Die dritte Art der ästhetischen Kraft liegt in dem Guten. In diesen Begriff schließen wir alles ein, was wir äußerlich oder innerlich besitzen, in sofern es ein Mittel ist, das uns in den Stand setzet, die Absichten der Natur zu erfüllen, und unsre wahren Bedürfnisse zu befriedigen; oder alles, was unser inneres und äußeres Vermögen, der Natur gemäß wirksam zu seyn, befördert. Es läßt sich ohne Weitläuftigkeit einsehen, daß die wichtigsten Güter des Menschen aus vorzüglicher Stärke aller Seelenkräfte bestehen; was von außen dazu kommen muß, dienet nur die Anwendung dieser Kräfte zu erleichtern. Der vollkommenste Mensch ist ohne Zweifel der Mensch von den höchsten Gaben des Geistes und Herzens. Alles was diese Gaben erhöhet, oder stärket, muß als wesentlich gut angesehen werden; und was von außen die Wirksamkeit dieser innern Kräfte befördert, wird eben dadurch gut, wenn es gleich sonst gleichgültig wäre.

In den schönen Künsten zeiget sich das Gute durch die Schilderungen der Gesinnungen, der Charaktere und der Handlungen der Menschen, und in allem dem, was sich darauf beziehet: das Gefühl unsrer innerlichen Kraft und Wirksamkeit macht uns sehr aufmerksam auf alles, was sie reizt. Darum interessirt uns auch in den Werken der schönen Künste nichts mehr als die Gegenstände, durch welche das Gefühl des Guten oder Bösen rege gemacht wird. Aus welchem Gesichtspunkt man immer die Künste betrachtet, findet man doch allemal, daß das Gute oder Böse der interessanteste Stoff derselben sey. Selbst Vollkommenheit und Schönheit werden nur durch ihre Beziehung auf das Gute interessant. Das Gute bewirkt die antreibenden, und das Böse die zurüktreibenden Kräfte; und je mehr wir diese Kräfte für die Erlangung des Guten und Vermeidung des Bösen üben, je mehr stärken sie sich.

Dadurch also werden die schönen Künste höchst wichtig, daß sie unsre Seelenkräfte durch lebhafte Schilderung des Guten und Bösen in einer sehr vortheilhaften Wirksamkeit unterhalten, und darin liegt die wichtigste Kraft dieser Künste. Hierüber ist man so durchgehends einig, daß es unnöthig ist, diese Sache ausführlicher zu entwikeln.

Daraus folget ganz natürlich, daß der Künstler vorzüglich besorgt seyn soll, diese Art der Kraft in sein Werk zu legen. Die dramatische und die epische Dichtkunst können dieses in dem weitesten Umfange thun, und sind deswegen die wichtigsten Zweige der Kunst. Nach ihnen kommt die lyrische Gattung, die so vorzüglich geschikt ist, jede Empfindung des Guten und Bösen rege zu machen. Die Musik aber dienet hauptsächlich, ihnen einen hohen Grad der Lebhaftigkeit zu geben. Die Mahlerey hat Mittel, uns durch den Körper sehr tief in das Innere der Seele bliken zu lassen; und die Empfindungen des Guten und Bösen, die sie dadurch in uns erweken kann,



sind

sind ebenfalls höchst lebhaft. Sowol die innere Seligkeit des Menschen, die aus dem Gefühl des Guten entsteht, als die Verzweiflung, die aus dem Gefühl des gänzlichen Mangels desselben entspringt, werden schwerlich durch irgend eine Weise lebhafter empfunden, als durch den Ausdruk dieser Gemüthslagen, den wir in Gesicht, Stellung und Bewegung der Menschen sehen. Selbst in den Werken der Kunst, darin die leblose Natur geschildert wird, sie seyen Werke der Rede, oder des Pinsels, kann man beyläufig sich dieser Art der Kraft bedienen. Dieses haben Thomson und Kleist mit großem Vortheile gethan.

Bey Gegenständen dieser Art, erfodert der Zwek der Künste eine lebhafte Schilderung des Guten und Bösen, ihrer Natur so angemessen, daß eine feurige Begierde für das eine, und ein lebhafter Abscheu vor dem andern entstehe. Also fodert die Kunst in ihren wichtigsten Arbeiten nicht nur einen großen Künstler, der seinen Gegenstand auf das lebhafteste darstelle, sondern auch einen rechtschaffenen Mann, der selbst eine große Seele habe, die jedes Gute und Böse kenne, und nach Maaßgebung seiner Größe fühle.

Sehen wir auf alle Arten der Kraft zurüke, die in den Werken der schönen Künste liegen, so begreifen wir, daß nur die größten Menschen vollkommene Künstler seyn können. Es giebt Menschen, die sich einbilden, daß ein feiner Geschmak an dem Schönen den Künstler ausmache. Es erhellet aus dem, was hier gesagt worden, daß dieses allerdings eine nothwendige Eigenschaft desselben sey, zugleich aber, daß sie allein gerade die niedrigste Classe der Künstler ausmache, denen man nichts als Artigkeit zu danken hat. Der große Verstand allein kann den Philosophen und den zu Ausrichtung der Geschäffte brauchbaren Mann ausmachen; der Geschmak am Schönen allein macht den angenehmen Mann; das Gefühl des Guten den guten Mann; aber alles zusammen verbunden macht die Grundlage zum Künstler aus.

## Kragstein.

(Baukunst.)

Ein zum Tragen dienendes Glied in der Baukunst, das auch von deutschen Baumeistern oft mit dem französischen Namen Console genennt wird. Der Gebrauch der Kragsteine hat einen doppelten Ursprung. Entweder werden sie gebraucht, um wesentliche Theile eines Gebäudes, dergleichen weit ausladende Gesimse sind, zu unterstützen, oder nur einzeln, zur Zierrath oder Bequemlichkeit an eine Wand zu setzende Dinge zu tragen.

Von der ersten Art trifft man bisweilen die großen Kragsteine an jonischen oder corinthischen Friesen an, die den Kranz des Gebälks tragen. In eben dieser Absicht setzet man sie auch unter die Fensterbänke, oder unter die Gesimse, die von oben den Fenstern zur Bedekung dienen. Wenn ihre Ausladung größer ist, als die Höhe, so bekommen sie im Französischen den Namen Corbeaux.

In diesen Fällen sind sie als verzierte Köpfe der heraussteheden Balken anzusehen, so wie die Triglyphen am dorischen Fries. Sie werden so bearbeitet, daß sie oben, wo die Last darauf liegt, breit und zum Tragen geschikt, unten aber gegen die Wand zu, schmal auslaufen. Sollen sie recht zierlich seyn, so lasse man die obere Bauchung gegen die Wand in eine Volute auslaufen, und so wird auch die Aushöhlung von unten in eine kleine Volute gedreht. Außerdem aber wird in ganz reichen Gebäuden noch Blumen- und Laubwerk daran geschnitzt. Man setzet sie auch inwendi3

dig in prächtigen Zimmern an Dekengesimse, die nach Art eines Gebälks gemacht sind, und verguldet sie alsdenn zu mehrerer Pracht.

Wo sie zum andern Gebrauch an glatte Wände gesetzt werden, um Uhren, Gefäße, oder Brustbilder zu tragen, da giebt man ihnen insgemein eine unten zugespitzte Form; das übrige ihrer Zeichnung, Form und Verzierung überläßt man dem Geschmak oder Eigensinn der Bildhauer, die bey Zeichnung der Consolen auf tausenderley Art ausschweifen.

* *

(*) Von Kragsteinen handelt, unter mehrern: Blondel, in s. Cours d'Architect. Bd. 1. S. 352. und im 2ten Bde. S. 49. s. Distribution des Maisons de Plaisance. —

Einzele Zeichnungen zu Kragsteinen hat, unter mehrern, der junge Boucher (Consoles avec leurs profils, f. 6 Bl.) herausgegeben.

## Kranz.

(Baukunst.)

Wird auch bisweilen das Hauptgesims genennt, weil er oft das oberste Gesims ist, womit das ganze Gebäude gekrönet wird. Der Kranz ist der oberste, am weitesten auslaufende Theil des Gebälkes, der die ganze Ordnung bedeket *). Die Baumeister sind nicht einmal alle darüber einig, von welchem Theile des Gebälkes der Kranz angehe, indem einige kleine Glieder von einigen noch zum Fries gerechnet werden, die andre als Theile des Kranzes ansehen. Die beyden untersten Glieder in der nachstehenden Figur, die mit 10 und 11 bezeichnet sind, werden von einigen noch zum Fries, von andern aber schon zum Kranz gerechnet.

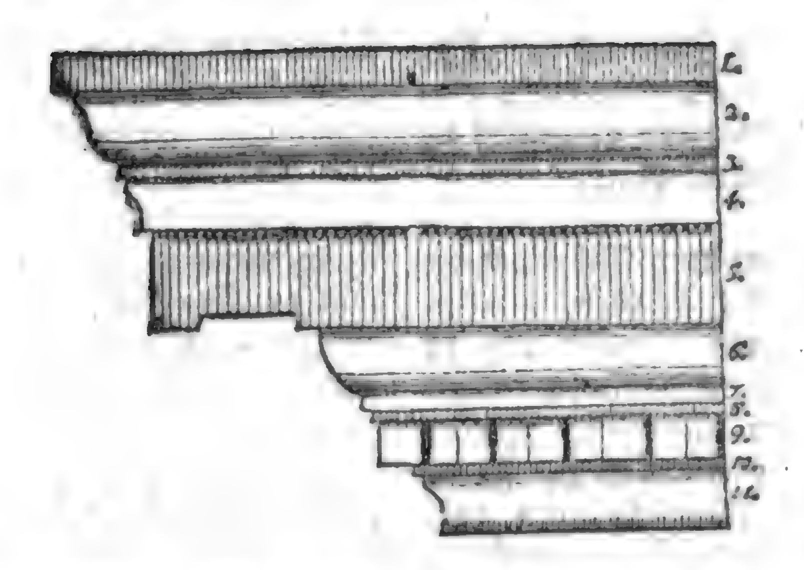
*) S. Gebälk II Th. S. 311. wo das, was zwischen den Linien cf und bg liegt, zum Kranz gehöret.

Die ganze Höhe des Kranzes muß zum wenigsten den dritten Theil der Höhe des ganzen Gebälkes betragen; man nimmt sie aber gemeiniglich noch etwas größer an. Weder alle Theile des Kranzes, noch die Verhältnisse derselben sind so bestimmt, daß nicht jeder Baumeister darin etwas anders machte. Keiner hat die Kränze für die verschiedenen Ordnungen so genau bestimmt, und jedem seinen besondern Charakter so bezeichnet, als Goldmann.

Nach diesem Baumeister gehören drey Theile wesentlich zum Kranz: der Wulst (in der Fig. mit 6 bezeichnet) *); die Kranzleiste 5; die Rinnleiste 2, mit ihrem Ueberschlag 1. Die Kranzleiste muß nun nothwendig von der Rinnleiste durch kleinere Glieder 3, 4, abgesondert werden; und durch die Beschaffenheit dieser Glieder bezeichnet Goldmann die Kränze der verschiedenen Ordnungen.

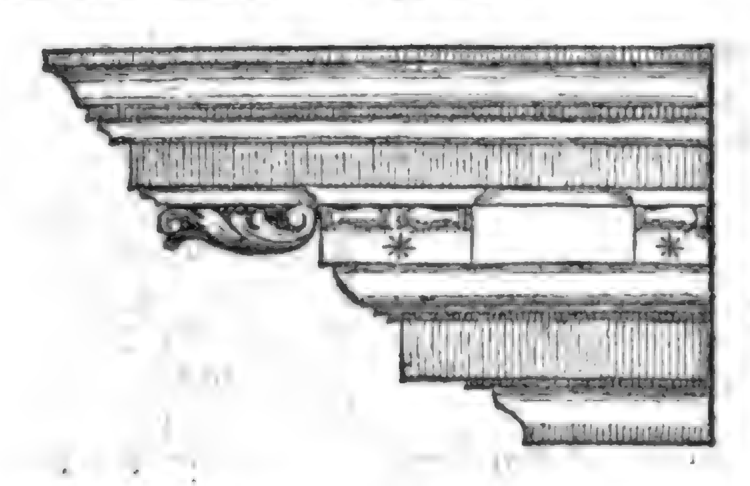


*) Dieses Glied findet man sonst bey allen Kränzen. In dem Gebälk, das über den drey schönen corinthischen antiken Säulen liegt, welche in Rom im Campo Vaccino stehen, nimmt eine Kehlleiste die Stelle des Wulstes ein.




In dieses Baumeisters tuscanischer Ordnung ist das nächste Glied unter der Rinnleiste 2, ein Band, und unter diesem kommt ein Riemlein über der Kranzleiste. In der dorischen sind diese Glieder ein Riemlein mit einer Hohlleiste; in der jonischen ein Riemlein mit einer Kehlleiste, wie hier in der Figur 3, 4; in der römischen ein Wulst zwischen zwey Riemlein; und in der corinthischen ein Riemlein, darunter eine Kehlleiste, und unter dieser ein Stab.

In der vorstehenden Figur liegt die Kranzleiste 5 unmittelbar über dem Wulst 6: aber die meisten Baumeister setzen zwischen diese Glieder Dielen- oder Sparrenköpfe, wie in folgender den corinthischen Kranz der Branca vorstellenden Figur bey * * zu sehen ist *).



Unter dem Wulst werden entweder nur ein paar kleine Glieder 7 und 8 **), oder auch Zahnschnitte 9, angebracht. Der Kranz an Gebäuden, wo keine Säulen oder Pfeiler stehen, wird noch etwas einfacher gemacht, und die Baumeister binden sich dabey nicht so genau an ihre Regeln und Verhältnisse der Säulenordnungen. Der Kranz bekommt sein Hauptansehen von einer beträchtlichen Auslaufung.

* *

*) Es ist im Artikel Dielenkopf ein kleiner Fehler vorgegangen; weil dort auf die Figur des Artikels Gebälk ist verwiesen worden, anstatt daß diese Figur hätte sollen angeführt werden.

**) In der ersten Figur.

(*) Von dem Kranz handelt, unter mehrern, Blondel in s. Cours d'Archit. Bd. 1. S. 271 und 327 u. f. — Einzeln hat Ger. Audran, nach Charmeton, Deux Livres de Corniches, f. 30 Bl. herausgegeben.

## Kranzleiste.

(Baukunst.)

Ein großes wesentliches Glied an dem Kranz eines Gebäudes, welches in der ersten Figur des vorhergehenden Artikels mit 5 bezeichnet ist. Seine untere Fläche wird das Kinn genannt, und ist etwas ausgekehlt, wie in der Figur zu sehen ist, damit das Wasser abtröpfe. Dieses Glied wird insgemein ganz glatt gemacht; doch findet man es bisweilen, wie die Säulen, mit Krinnen ausgehöhlt, wie an dem Porticus des Tempels des M. Aurel. Antoninus und der Faustina in Rom, und an dem Gebälke über den drey Säulen, die daselbst im Campo vaccino stehen.

Von dem Abtropfen des Wassers, welches durch dieses Glied hauptsächlich soll befördert werden, hat es vermuthlich den französischen Namen Larmier bekommen; und eben daher ist die Gewohnheit entstanden, an dem Kinn der Kranzleisten in der dorischen Ordnung Zierrathen anzubringen, die man Wassertropfen nennt.

## Kreuzgang.

(Baukunst.)

Ein bedekter Gang um einen Hof herum, welcher durch vier aneinanderstoßende Flügel eines großen Gebäudes eingeschlossen wird. Dergleichen Kreuzgänge sind fast allezeit bey alten Klöstern. Sie können dem Gebäude ein schönes Ansehen und auch große Bequemlichkeit geben, da man troken um dasselbe herum gehen kann. In Rathhäusern, Börsen und dergleichen Gebäuden, sollten sie allezeit angebracht seyn, damit sie bey schlechtem Wetter zum Spatzierengehen könnten gebraucht werden

Sie werden entweder als Säulenlauben, oder als Bogenstellung, oder auf die schlechteste Art gemacht, da man die Pfeiler gar nicht verziert. An einigen Orten sind die Bogen mit Fenstern beschlossen, damit man, ohne den Wind zu fühlen, darin spazieren könne. Es ist nicht wol abzusehen, warum sie in neuern Gebäuden seltener, als ehedem geschehen, angebracht werden, da sie sowol die Pracht, als die Bequemlichkeit vermehren.

## Krinnen.

(Baukunst.)

Schmale halbcylindrische Vertiefungen des Säulenstammes, die senkrecht von dem Ablauf des Stammes bis an den Anlauf herunter gehen. Man nennet sie insgemein auch in Deutschland mit dem französischen Namen Canelüren. Winkelmann nennt sie unrichtig Streifen*), weil dieses Wort immer einen Ring bedeutet, der um einen runden Körper gelegt ist.

Man findet die Krinnen schon an den ältesten dorischen Säulen, denen sie anfänglich eigen gewesen zu seyn scheinen. Man hat sie aber hernach auch an andern Säulen angebracht. Es ist ein seltsamer Einfall des Vitruvius, daß sie Falten vorstellen sollen: da man nicht absehen kann, warum die Säulen mit einem Gewand sollten behangen werden. Sie geben dem Säulenstamm ein zierliches Ansehen, und vermehren das Gefühl des Reichthums. Die Anzahl der Krinnen um den Stamm herum beläuft sich insgemein von vier und zwanzig bis auf dreyßig, und der Steg, oder das Glatte des Stammes zwischen zwey Krinnen, wird ohngefehr den vierten Theil so breit gelassen, als die Breite einer Krinne beträgt, welche dadurch ohngefehr auf den fünften



*) Von der Baukunst der Alten S. 21.

Theil eines Models bestimmt wird. Man kann die Aushöhlung nach einem halben oder kleinern Zirkelbogen machen. Es ist kaum der Mühe werth, hier Regeln zu geben. Nur muß man nicht, wie einige italiänische Baumeister in dorischer Ordnung thun, die Krinnen ohne Saum oder Steg aneinander laufen lassen. Auch nicht, wie einige französische Baumeister gethan, an dem untersten Drittel des Stammes die Krinnen mit runden Stäben ausfüllen. Alles dieses scheint dem guten Geschmak entgegen zu seyn.

* *

(*) Ausführlichen Unterricht von den Krinnen giebt, unter andern, Blondel, in s. Cours d'Architecture, Bd. 1. S. 246 u. f.

## Kröpfung.

(Baukunst.)

Wird auch Verkröpfung genennt. Dadurch bezeichnet man in der Baukunst die Brechung eines sonst gerade laufenden Gliedes, wodurch ein Theil desselben weiter hervorsteht als die übrigen, und folglich eine Art des Kropfes macht. Man sieht an neuern Gebäuden nur gar zu oft Beyspiele hiervon. Es giebt zu viel Baumeister, die Wandsäulen anbringen, welche halb, oder noch weiter, aus der Mauer heraustreten, da das Gebälke über die Säulen so angelegt ist, daß der Unterbalken über die Mauer gar nicht ausläuft. Weil auf diese Weise die Säulen gar nichts zu tragen hätten, so kröpfen sie das ganze Gebälke über den Säulen, und begehen dadurch einen der ungereimtesten Fehler, die man in der Baukunst begehen kann. Denn was ist ungereimter, als Säulen anzubringen, die nichts tragen? oder das, was seiner Natur nach gerade gestreckt seyn sollte, wie ein Balken, zu kröpfen, nur damit es scheine, daß die unnützen Säulen etwas zu tragen haben? Die alten Baumeister aus der guten Zeit waren weit entfernt, solche Ungereimtheiten zu begehen. Man trifft keine Kröpfungen bey ihnen an. Aber die römischen Baumeister unter den Kaisern haben sie schon eingeführt, wie an den Triumphbogen einiger Kaiser zu sehen ist; und von diesen schlechten Mustern sind die Verkröpfungen in der neuen Baukunst beybehalten worden.

Sie sind nicht nur, wie schon angemerkt worden, völlig ungereimt und den wesentlichsten Regeln entgegen, sondern geben auch den Gebäuden ein sehr überladenes gothisches, oder vielmehr arabisches Ansehen, weil das Auge nicht gerade über ein Gebälke weglaufen kann, sondern alle Augenblike an Eken anstößt.

Das große Portal an dem Königl. Schloß in Berlin, das eine Nachahmung des Triumphbogens des Kaisers Sept. Severus ist, und noch mehr die sonst prächtige Fassade gegen den zweyten Hof, wo die Haupttreppe des Schlosses ist, sind durch Verkröpfungen gänzlich verdorben. Es läßt sich nicht begreifen, wie es kommt, daß man diese Wirkung eines verdorbenen Geschmaks nicht schon längst gehemmt hat.

## Kühn.

(Schöne Künste.)

Die Kühnheit ist nur vorzüglich starken Seelen eigen, die aus Gefühl ihrer Stärke Dinge unternehmen, die andre nicht würden gewagt haben. Deswegen ist unter allen Aeusserungen der Seelenkräfte nichts, das unsere Hochachtung so stark an sich zieht, als das Schöne und Gute, das mit Kühnheit verbunden ist. Selbst alsdenn, wenn ein kühner Geist in seinem Unternehmen zuviel Hinderniß angetroffen hat, versagen wir ihm unsre Hochachtung nicht, wenn

wenn wir nur sehen, daß er seine Kräfte ganz gebraucht hat. Der Werth des Menschen muß unstreitig nur aus der Größe und Stärke seiner Seelenkräfte geschätzt werden. Dieses fühlen wir so überzeugend, daß wir uns oft nicht enthalten können, in verwerflichen Handlungen, die mit Kühnheit unternommen worden sind, noch etwas zu finden, das wir hochachten; nämlich die Kühnheit selbst, in sofern sie eine Wirkung des innern Gefühls seiner Kraft ist.

Darum gehöret das Kühne unter die größten ästhetischen Schönheiten, weil es Bewunderung und Hochachtung erwekt: zugleich aber hat es noch den höchst schätzbaren Vorzug, daß es auf die Stärkung und Erweiterung unsrer innern Kräfte abzielt. Wie man unter Furchtsamen Gefahr läuft furchtsam zu werden: so wird man unter kühnen Menschen auch stark. Wenn ein Künstler von hohem Geist und großem Herzen einen Stoff bearbeitet, so wird man in Gedanken und Gesinnungen eine Kühnheit bemerken, die uns gegen die Höhe heranzieht, auf der wir den Künstler sehen.

Diese Kühnheit äußert sich sowol in der Beurtheilung, als in den Empfindungen. Menschen von vorzüglichem Verstand und ausnehmender Beurtheilungskraft, sehen bey verwikelten und schweren Umständen viel weiter, als andre; sie entdeken die Möglichkeit eines Ausweges, die andern verborgen ist, und dieses giebt ihnen den Muth, Dinge zu versuchen, wo minder scharfdenkende nichts würden unternommen haben. So geht es auch in Sachen, die auf Gesinnungen und Empfindungen ankommen. Ein Mensch von großer Sinnesart, entdeket in schweren leidenschaftlichen und sittlichen Angelegenheiten, in seinen Empfindungen Auswege, die jedem andern verborgen sind, und darum unternimmt er Dinge, die kein anderer würde gewaget haben.

Es giebt also eine Kühnheit des Genies, die sich in Erfindung außerordentlicher Mittel zeiget, wodurch ein Unternehmen ausgeführt wird, das gemeinern Genien unmöglich scheinet. Diese Kühnheit des Genies hat Pindar besessen, der in vielen Oden einen Schwung nimmt, vor dem sich jeder andre würde gefürchtet haben. Er hat den Muth gehabt gemeine Dinge in dem höchsten Ton der feyerlichen Ode zu besingen, und ist darin glüklich gewesen. Da hält ihn Horaz auch für unnachahmlich. Es war auch etwas kühnes, daß Ovidius unternommen, den ungeheuren Mischmasch der Mythologie in den Verwandlungen im Zusammenhang vorzutragen. Aber er hat sich mehr durch Spitzfindigkeit und List, als durch Genie herausgeholfen. Diese Kühnheit des Genies zeiget sich auch in der Baukunst, da große Meister unmöglich scheinende Dinge glüklich ausführen. So war es ein kühnes Unternehmen des Fontana, den bekannten Obeliskus unter Pabst Sixtus dem V aufzurichten.

Kühnheit des Urtels zeiget sich in glüklicher Behauptung großer, aber allen Anschein gegen sich habender Wahrheiten; wovon uns Rousseau so manches Beyspiel gegeben hat. Daher entstehen also kühne Gedanken, dergleichen wir bey Pope und Haller nicht selten antreffen.

Kühnheit des Herzens zeiget sich in edler Zuversicht auf die Stärke seiner Gesinnungen und Begehrungskräfte. So zeigte Themistokles die höchste Kühnheit, daß er zu der Zeit, da Xerxes einen Preis auf seinen Kopf gesetzt hatte, sich an den persischen Hof zu begeben und seine eigene Person seinem ärgsten Feind in die Hände zu liefern wagte. Von dieser Kühnheit des Herzens sind tausend

Beyspiele in der Ilias, in den Trauerspielen des Aeschylus, im verlohrnen Paradies, in dem Meßias, und in Schakespears Trauerspielen. Aus der Kühnheit entstehet insgemein das Erhabene in Gedanken, in Gesinnungen und in Handlungen. Mithin gehört es zu dem wichtigsten ästhetischen Stoff.

## Künste; Schöne Künste.

Der, welcher diesen Künsten zuerst den Namen der schönen Künste gegeben hat, scheint eingesehen zu haben, daß ihr Wesen in der Einwebung des Angenehmen in das Nützliche, oder in Verschönerung der Dinge bestehet, die durch gemeine Kunst erfunden worden. In der That läßt sich ihr Ursprung am natürlichsten aus dem Hang, Dinge, die wir täglich brauchen, zu verschönern, begreifen. Man hat Gebäude gehabt, die blos nützlich waren, und eine Sprache zum nothdürftigen Gebrauche, ehe man daran dachte, jene durch Ordnung und Symmetrie, diese durch Wolklang angenehmer zu machen.

Also hat ein feineren Seelen angebohrner Trieb zu sanften Empfindungen, alle Künste veranlasset. Der Hirte, der zuerst seinem Stok, oder Becher eine schöne Form gegeben, oder Zierrathen daran geschnitzt hat, ist der Erfinder der Bildhauerey; und der Wilde, dem ein glüklicheres Genie eingegeben hat seine Hütte ordentlich einzurichten und ein schickliches Verhältniß der Theile daran zu beobachten, hat die Baukunst erfunden. Der sich zuerst bemühet hat, das, was er zu erzählen hatte, mit Ordnung und Annehmlichkeit zu sagen, ist unter seinem Volke der Urheber der Beredsamkeit.

In dieser Verschönerung aller dem Menschen nothwendigen Dinge, und nicht in einer unbestimmten Nachahmung der Natur, wie so vielfältig gelehret wird, ist also auch das Wesen der schönen Künste zu suchen.

Aus jenen schwachen in der Natur liegenden Keimen hat der menschliche Verstand durch wol überlegte Wartung nach und nach die schönen Künste selbst heraus getrieben, und zu fürtrefflichen, mit den herrlichsten Früchten prangenden Bäumen gezogen. Es ist mit den Künsten, wie mit allen menschlichen Erfindungen. Sie sind oft ein Werk des Zufalles und in ihrem ersten Anfange sehr geringe; aber durch allmählige Bearbeitung bekommen sie eine Nutzbarkeit, die sie höchst wichtig macht. Die Geometrie war im Anfange nichts, als eine sehr rohe Feldmesserey, und die Astronomie eine aus bloßer Neugier entstandene Beschäfftigung müßiger Menschen. Zu der Höhe und dem ausnehmenden Nutzen, den diese Wissenschaften dem menschlichen Geschlechte leisten, sind sie durch anhaltende, vernünftige Erweiterung ihrer ursprünglichen Anlage gestiegen.

Wenn wir also gleich mit völliger Zuversichtlichkeit wüßten, daß die schönen Künste in ihren Anfängen nichts anders, als Versuche gewesen, das Auge oder andre Sinnen zu ergötzen, so sey es ferne von uns, daß wir darin ihre ganze Nutzbarkeit und ihren höchsten Zwek suchen sollten. Wir müssen, um von dem Werthe des Menschen richtig zu urtheilen, ihn nicht in der ersten Kindheit, sondern in dem vollen männlichen Alter betrachten.

Hier ist also zuerst die Frage zu untersuchen, was die Künste in ihrem ganzen Wesen seyn können, und was von ihnen zum Nutzen der Menschen zu erwarten sey. Wenn schwache, oder leichtsinnige Köpfe uns sagen, sie zielen blos auf Ergötzlichkeit ab, und ihr letzter Endzweck sey die Belustigung der Sinne und Einbildungskraft,

kraft, so wollen wir erforschen, ob die Vernunft nichts größeres darin entdeke. Wir wollen sehen, wie weit die Weisheit den Hang zur Kunst gebohrner Mensch alles reizend zu machen, und die bey allen Menschen sich zeigende Anlage vom Schönen gerührt zu werden, nutzen könne.

Es ist nicht nothwendig, daß wir uns, um diese Absicht zu erreichen, in tiefsinnige und weitläuftige Untersuchungen einlassen. Wir finden in der Beobachtung der Natur einen weit näheren Weg, das, was wir suchen, zu entdeken. Sie ist die erste Künstlerin; und in ihren wunderbaren Veranstaltungen entdeken wir alles, was den menschlichen Künsten die höchste Vollkommenheit und den größten Werth geben kann.

In der ganzen Schöpfung stimmt alles darin überein, daß das Auge und die andern Sinnen von allen Seiten her durch angenehme Eindrüke gerührt werden. Jedes zu unserm Gebrauch dienende Wesen hat außer seiner Nutzbarkeit auch Schönheit. Selbst die, welche uns nicht unmittelbar angehen, scheinen blos darum, weil wir sie täglich vor Augen haben, nach schönen Formen gebildet und mit schönen Farben bekleidet zu seyn.

Ohne Zweifel wollte die Natur durch die von allen Seiten auf uns zuströhmenden Annehmlichkeiten unsere Gemüther überhaupt zu der Sanftmuth und Empfindsamkeit bilden, wodurch das rauhe Wesen, das eine übertriebene Selbstliebe und stärkere Leidenschaften geben, mit Lieblichkeit gemäßiget wird. Die Schönheiten sind einer in uns liegenden feineren Empfindsamkeit angemessen; durch den Eindruk, den die Farben, Formen und Stimmen der Natur auf uns machen, wird sie beständig gereizt, und dadurch wird ein zarteres Gefühl in uns rege, Geist und Herz werden geschäfftiger, und nicht nur die gröbern Empfindungen, die wir mit den Thieren gemein haben, sondern auch die sanften Eindrüke werden in uns wirksam. Dadurch werden wir zu Menschen; unsre Thätigkeit wird vermehrt, weil wir mehrere Dinge interessant finden; es entsteht eine allgemeine Bestrebung aller in uns liegenden Kräfte; wir heben uns aus dem Staub empor, und nähern uns dem Adel höherer Wesen. Wir finden nun die Natur nicht mehr zu der bloßen Befriedigung unsrer thierischen Bedürfnisse, sondern zu einem feinern Genuß und zu allmähliger Erhöhung unsers Wesens eingerichtet.

Aber bey dieser allgemeinen Verschönerung der Schöpfung überhaupt, hat die Natur es noch nicht bewenden lassen. Vorzüglich hat diese zärtliche Mutter den vollen Reiz der Annehmlichkeit in die Gegenstände gelegt, die uns zur Glükseligkeit am nöthigsten sind. Sie wendet Schönheit und Häßlichkeit an, um uns das Gute und Böse kennbar zu machen; jenem giebt sie einen höhern Reiz, damit wir es lieben; diesem eine widrige Kraft, daß wir es verabscheuen. Was ist zum Glük des Menschen und zu Erfüllung seiner wichtigsten Bestimmung nothwendiger, als die gesellschaftlichen Verbindungen mit andern Menschen, die durch gegenseitig verursachtes Vergnügen geknüpft werden? besonders die selige Vereinigung, wodurch der auch in der größern Gesellschaft noch einzele Mensch eine, ihm so unentbehrliche Mitgenossin aller seiner Güter findet, die seine Freuden durch den Mitgenuß vergrößert, seinen Kummer mildert, und alle seine Mühe erleichtert? Und wohin hat die Natur mehr Annehmlichkeit und mehr Reiz gelegt, als in die menschliche Gestalt, wodurch die stärksten Bande der Sympathie geknüpft werden? Aber die höchsten Reizungen der Schönheit finden sich da, wo sie, um

 die

die seligsten Verbindungen zu bewirken, am nöthigsten waren. Die stärksten aller anziehenden Kräfte, Vollkommenheit des Geistes und Liebenswürdigkeit des Herzens, sind der todten Materie selbst eingepräget *).

Aber auch dieses müssen wir nicht übersehen, daß die Natur dem, was unmittelbar schädlich ist, eine widrige zurüktreibende Kraft mitgetheilet hat. Die den Geist erdrükende Dummheit, eine verkehrte Sinnesart und Bosheit des Herzens, hat sie mit eben so eindringenden, aber Ekel oder Abscheu erwekenden Zügen, auf das menschliche Gesicht gelegt, als die Güte der Seele. Also greift sie unser Herz durch die äußern Sinne auf eine doppelte Weise an; sie reizet uns zum Guten und schrekt uns vom Bösen ab.

Dieses Verfahren der Natur läßt uns über den Charakter und die Anwendung der schönen Künste keinen Zweifel übrig. Indem der Mensch menschliche Erfindungen verschönert, muß er das thun, was die Natur durch Verschönerung ihrer Werke thut.

Die allgemeine Bestrebung der schönen Kunst muß also dahin abzielen, alle Werke der Menschen in eben der Absicht zu verschönern, in welcher die Natur die Werke der Schöpfung verschönert hat. Sie muß der Natur zu Hülfe kommen, um alles, was wir zu unsern Bedürfnissen selbst erfunden haben, um uns her zu verschönern. Ihr kommt es zu, unsre Wohnungen, unsre Gärten, unsre Geräthschaften, besonders unsre Sprache, die wichtigste aller Erfindungen, mit Anmuth zu bekleiden, so wie die Natur allem, was sie für uns gemacht hat, sie eingeprägt hat. Nicht blos darum, wie man sich vielfältig fälschlich einbildet, daß wir den kleinen Genuß einer größern Annehmlichkeit davon haben, sondern daß durch die sanften Eindrüke des Schönen, des Wohlgereimten und Schiklichen unser Geist und Herz eine edlere Wendung bekommen.

Noch wichtiger aber ist es, daß die schönen Künste auch nach dem Beyspiele der Natur die wesentlichsten Güter, von denen die Glükseligkeit unmittelbar abhängt, in vollem Reize der Schönheit darstellen, um uns eine unüberwindliche Liebe dafür einzuflößen. Cicero scheint irgendwo *) den Wunsch zu äußern, daß er seinem Sohne das Bild der Tugend in sichtbarer Gestalt darstellen könnte, weil dieser alsdann sich mit unglaublicher Leidenschaft in sie verlieben würde. Diesen wichtigen Dienst können in der That die schönen Künste uns leisten. Wahrheit und Tugend, die unentbehrlichsten Güter der Menschen, sind der wichtigste Stoff, dem sie ihre Zauberkraft in vollem Maaße einzuflößen haben.

Auch darin müssen sie ihrer großen Lehrmeisterin nachfolgen, daß sie allem, was schädlich ist, eine Gestalt geben, die lebhaften Abscheu erwekt. Bosheit, Laster, und alles, was dem sittlichen Menschen verderblich ist, muß durch Bearbeitung der Künste eine sinnliche Form bekommen, die unsre Aufmerksamkeit reizt, aber so, daß wir es recht in die Augen fassen, um einen immerwährenden Abscheu davor zu bekommen. Dieses unvergleichliche Kunststük hat die Natur zu machen gewußt. Wer kann sich enthalten, Menschen von recht verworfener Physionomie, mit eben der neugierigen Aufmerksamkeit zu betrachten, die wir für Schönheit selbst haben? Die Lehrerin der Künstler wollte, daß wir von dem Bösen das Auge nicht eher abwenden sollten, als bis es den vollen Eindruk des Abscheues erregt hätte.

In

*) S. Schönheit.

*) De Officiis L. I.

In diesen Anmerkungen liegt alles, was sich von dem Wesen, dem Zwek und der Anwendung der schönen Künste sagen läßt. Ihr Wesen besteht darin, daß sie den Gegenständen unsrer Vorstellung sinnliche Kraft einprägen, ihr Zwek ist lebhafte Rührung der Gemüther, und in ihrer Anwendung haben sie die Erhöhung des Geistes und Herzens zum Augenmerke. Jeder dieser drey Punkte verdient näher bestimmt und erwogen zu werden.

Daß das Wesen der schönen Künste in Einprägung sinnlicher Kraft bestehe, zeiget sich in jedem Werke der Kunst, das diesen Namen verdienet. Wodurch wird eine Rede zum Gedichte, oder der Gang eines Menschen zum Tanze? Wenn verdienet eine Abbildung den Namen eines Gemäldes? das anhaltende Klingen eines Instruments den Namen eines Tonstüks? Und wie wird ein Haus zu dem Werke der Baukunst? Jedes dieser Dinge wird alsdann von den schönen Künsten als ihr Werk angesehen, wenn es durch die Bearbeitung des Künstlers unsre Vorstellungskraft mit sinnlichem Reize an sich loket. Der Geschichtschreiber erzählt eine geschehene Sache nach der Wahrheit, wie sie sich zugetragen hat; der Dichter aber so, wie er glaubet, daß sie nach seinen Absichten uns am lebhaftesten rühre. Der gemeine Zeichner stellt uns einen sichtbaren Gegenstand in der völligen Richtigkeit vor Augen; der Mahler aber so, wie er unsre äußern und innern Sinnen auf das kräftigste reizet. Wenn der gemeine Mensch die in ihm sitzende Empfindung unüberlegt durch Gang und Gebehrden äußert: so giebt der Tänzer diesem Gang und diesen Gebehrden Schönheit und Ordnung. Also bleibet über das Wesen der schönen Künste kein Zweifel übrig.

Eben so gewiß besteht ihr unmittelbarer erster Zwek in einer lebhaften Rührung. Sie begnügen sich nicht damit, daß wir das, was wir uns vorlegen, schlechtweg erkennen, oder deutlich fassen; es soll Geist und Herz in einige Bewegung setzen. Darum bearbeiten sie jeden Gegenstand so, wie er den Sinnen und der Einbildungskraft am meisten schmeichelt. Selbst da, wo sie schmerzhafte Stacheln in die Seele steken wollen, schmeicheln sie dem Ohr durch Wohlklang und Harmonie, dem Auge durch schöne Formen, durch reizende Abwechslung des Lichts und Schattens und durch den Glanz der Farben. Sie lachen selbst da, wo sie unser Herz mit Bitterkeit erfüllen wollen. Dadurch zwingen sie uns, uns den Eindrüken der Gegenstände zu überlassen, und bemächtigen sich also aller sinnlichen Kräfte der Seele. Sie sind die Sirenen, deren Gesang niemand zu widerstehen vermag.

Aber diese Feßlung der Gemüther ist noch einem höhern Zweke untergeordnet, der nur durch eine gute Anwendung der Zauberkraft der schönen Künste erreicht wird. Ohne diese Lenkung zum höhern Zwek wären die Musen verführerische Buhlerinnen. Wer kann einen Augenblik daran zweifeln, daß die Natur das Gefühl des sinnlichen Reizes unserm Geist nicht in einer höhern Absicht gegeben, als uns zu schmeicheln, oder uns blos zum unüberlegten Genuß desselben zu loken? Wenn sich kein Mensch untersteht zu behaupten, daß die Natur uns das Gefühl des Schmerzens in der Absicht gegeben habe, uns zu quälen: so muß man sich auch nicht einbilden, daß das Gefühl des Angenehmen blos einen vorübergehenden Küzzel zur letzten Absicht habe. Nur schwachen Köpfen kann es unbemerkt bleiben, daß in der ganzen Natur alles auf Vollkommenheit und Wirksamkeit abzielt. Und nur durchaus leicht-

leichtsinnige Künstler können sich einbilden, ihren Beruf erfüllt zu haben, wenn sie ohne ein höheres Ziel die sinnlichen Kräfte der Seele mit angenehmen Bildern gereizt haben.

Wir haben vorher angemerkt, was auch ohnedem offenbar am Tage liegt, wozu die Natur den Reiz der Schönheit anwendet. Ueberall ist sie das Zeichen und die Lokspeise des Guten. So bedienen sich auch die schönen Künste ihrer Reizungen, um unsre Aufmerksamkeit auf das Gute zu ziehen, und uns mit Liebe für dasselbe zu rühren. Nur durch diese Anwendung werden sie dem menschlichen Geschlecht wichtig und verdienen die Aufmerksamkeit des Weisen und die Pflege des Regenten. Durch die Vorsorge einer weisen Politik werden sie die vornehmsten Werkzeuge zur Glükseligkeit der Menschen.

Man setze, daß die schönen Künste in der Vollkommenheit, deren sie fähig sind, bey einem Volke eingeführt und allgemein worden seyen, und überlege, was für mannichfaltige Vortheile ihm daher zufließen würden. Alles was man in einem solchen Lande um sich sieht, und was man hört, hat das Gepräge der Schönheit und Anmuthigkeit. Die Wohnplätze der Menschen, ihre Häuser, alles was sie brauchen, was sie um sich und an sich haben, und fürnehmlich das unentbehrliche und wunderbare Werkzeug, seine Gedanken und Empfindungen andern mitzutheilen, ist hier durch den Einfluß des guten Geschmaks und Bearbeitung des Genies schön und vollkommen. Nirgend kann sich das Auge hinwenden, und nichts kann das Auge vernehmen, daß nicht zugleich die innern Sinnen von dem Gefühl der Ordnung, der Vollkommenheit, der Schiklichkeit gerührt werden. Alles reizt den Geist zu Beobachtung solcher Dinge, wodurch er selbst seine Ausbildung bekommt, und alles flößet dem Herzen durch die angenehmen Empfindungen, die von jedem Gegenstand erwekt werden, ein sanftes Gefühl ein. Was in den paradiesischen Gegenden des Erdbodens die Natur thut, das thun die schönen Künste da, wo sie sich in ihrem unverdorbenen Schmuk zeigen *). In dem Menschen, dessen Geist und Herz so unaufhörlich von allen Arten des Vollkommenen gereizt und gerührt werden, entsteht nothwendig eine Entwiklung und allmählige Verfeinerung aller Seelenkräfte. Die Dummheit und Unempfindlichkeit des rohen natürlichen Menschen verschwindet nach und nach; und aus einem Thier, das vielleicht eben so wild war, als irgend ein anderes, wird ein Mensch gebildet, dessen Geist reich an Annehmlichkeiten und dessen Gemüthsart liebenswürdig ist.

So wenig es erkannt wird, so wahr ist es, daß der Mensch das wichtigste seiner innern Bildung dem Einflusse der schönen Künste zu danken hat. Wenn ich auf der einen Seite den Muth und die Vernunft bewundre, womit die alten cynischen Philosophen unter einem durch den Mißbrauch der schönen Künste in Ueppigkeit und Weichlichkeit versunkenen Volke, wieder gegen den ursprünglichen Zustand der rohen Natur zurükgekehret sind: so erregt auf der andern Seite ihr Undank gegen die schönen Künste meinen Unwillen. Woher hattest du Diogenes den feinen Witz, womit du die Thorheiten deiner Mitbürger so schneidend verspottetest? Woher kam dir das feine Gefühl, das dir jede Thorheit, wenn sie auch die völlige Gestalt der Weisheit an sich hatte, so lebhaft zu empfinden gab? Wie konntest du dir einbilden, in Athen oder Corinth völlig zu der rohen Natur zurüke zu kehren? Ist es nicht offenbar widersprechend,

*) S. Baukunst.

sprechend, in einem Lande, wo die schönen Künste ihren vollen Einfluß schon verbreitet haben, ein Cyniker seyn zu wollen? Erst hättest du durch einen Trunk aus dem Lethe in deinem Geist und in deinem Herzen jeden Eindruk der schönen Künste auslöschen sollen; alsdann aber hättest du nicht mehr unter den Griechen leben können, sondern hättest dein Faß bis zu der kleinsten und verächtlichsten Horde der scythischen Völker hinwälzen müssen, um einen Aufenthalt zu finden, wo du nach deinen Grundsätzen denken und leben konntest. Und du besserer Diogenes unter den neuern Griechen, verehrungs- und bewunderungswürdiger Rousseau, hättest den Musen erst alles zurüke geben sollen, was du ihnen schuldig bist, ehe du deine öffentliche Anklage gegen sie vorbrachtest. Dann würde sie gewiß niemanden gerührt haben. Dein sonst großes Herz fühlte nicht, wie viel du denen zu danken hast, die du des Landes verweisen wolltest.

Diese Anmerkungen gehen nur auf die allgemeinste Wirkung der schönen Künste überhaupt, die in einer verfeinerten Sinnlichkeit, in dem, was man den Geschmak am Schönen nennt, bestehet. Und dieses allein wäre schon hinlänglich, den dankbaren Menschen zu vermögen, den Musen Tempel zu bauen und Altäre aufzurichten. Ein Volk, das den Geschmak am Schönen besitzt, besteht, überhaupt betrachtet, immer aus vollkommnern Menschen, als das, welches den Einfluß des Geschmaks noch nicht empfunden hat.

Und doch ist dieser höchst schätzbare Einfluß der schönen Künste nur noch als eine Vorbereitung zu ihrer höhern Nutzbarkeit anzusehen; sie tragen herrlichere Früchte, die aber nur auf diesem durch den Geschmak bearbeiteten Boden wachsen können *). Ein Volk, das glüklich seyn soll, muß zuerst gute, seiner Größe und seinem Lande angemessene Gesetze haben. Diese sind ein Werk des Verstandes. Dann müssen gewisse Grundbegriffe, gewisse Hauptvorstellungen, die den wahren Nationalcharakter unterstützen, jedem einzelen Bürger, so lebhaft als möglich ist, immer gegenwärtig seyn, damit er seinen Charakter beständig behaupte. Bey größern Gelegenheiten aber, wo Trägheit und Leidenschaft sich der Pflicht widersetzen, müssen Mittel vorhanden seyn, diesen höhern Reiz zu geben. Diesen Dienst können die schönen Künste leisten. Sie haben tausend Gelegenheiten jene Grundbegriffe immer zu erweken und unauslöschlich zu machen; und nur sie können, bey jenen besondern Gelegenheiten, da sie einmal das Herz zur feinen Empfindsamkeit schon vorbereitet haben, durch innern Zwang den Menschen zu seiner Pflicht anhalten. Nur sie können, vermittelst besonderer Arbeiten, jede Tugend, jede Empfindung eines rechtschaffenen Herzens, jede wohlthätige Handlung in ihrem vollen Reize darstellen. Welche empfindsame Seele wird ihnen widerstehen können? Oder, wenn sie ihre Zauberkraft anwenden, uns die Bosheit, das Laster, jede verderbliche Handlung in der Häßlichkeit ihrer Natur und in der Abscheulichkeit ihrer Folgen darzustellen, wer wird sich noch unterstehen dürfen, nur einen Funken dazu in seinem Herzen glimmen zu lassen?

In Wahrheit, aus dem Menschen, dessen Einbildungskraft zum Gefühle des Schönen, und dessen Herz zur Empfindsamkeit des Guten hinlänglich gestimmt ist, kann man durch eine weise Anwendung der schönen Künste alles machen, dessen er fähig ist. Der Philosoph darf nur die von ihm entdekten praktischen Wahrheiten, der Stifter der Staaten seine Gesetze, der Menschenfreund seine Ent-

*) S. Geschmak.

Entwürfe, dem Künstler übergeben. Der gute Regent kann ihm seine Anschläge, dem Bürger sein wahres Interesse werth zu machen, nur mittheilen; er, den die Musen lieben, wird, wie ein andrer Orpheus, die Menschen selbst wider ihren Willen, aber mit sanftem liebenswürdigem Zwange, zu fleißiger Ausrichtung alles dessen bringen, was zu ihrer Glükseligkeit nöthig ist.

Also müssen wir die schönen Künste als die nothwendigen Gehülfen der Weisheit ansehen, die für das Wohlseyn der Menschen sorget. Sie weiß alles, was der Mensch seyn soll; sie zeichnet den Weg zur Vollkommenheit und der nothwendig damit verbundenen Glükseligkeit. Aber die Kräfte, diesen oft steilen Weg zu besteigen, kann sie nicht geben; die schönen Künste machen ihn eben, und bestreuen ihn mit Blumen, die durch den lieblichsten Geruch den Wanderer zum weitern Fortgehen unwiderstehlich anloken.

Und dieses sind nicht etwa rednerische Lobeserhebungen, die nur auf einen Augenblik täuschen und wie leichter Nebel verschwinden, wenn die Strahlen der Vernunft darauf fallen; es ist der menschlichen Natur gemäß; der Verstand wirkt nichts als Kenntniß, und in dieser liegt keine Kraft zu handeln. Soll die Wahrheit wirksam werden, so muß sie in Gestalt des Guten nicht erkannt, sondern empfunden werden; denn nur dieses reizt die Begehrungskräfte. Dieses sahen selbst die Stoiker ein, obgleich ihre Grundmaxime war, alle Empfindung zu verbannen, und die ganze Seele blos zu Vernunft zu machen *). Dennoch war ihre Physiologie *) voll von Bildern und Erdichtungen, die durch die Einbildungskraft die Empfindung rege machen sollten; und keine andre Sekte war sorgfältiger als diese, die Aussprüche der Vernunft mit ästhetischer Kraft zu beleben. Der rohe Mensch ist blos grobe Sinnlichkeit, die auf das thierische Leben abzielt; der Mensch, den der Stoiker bilden wollte, aber nie gebildet hat, wäre blos Vernunft, ein blos erkennendes und nie handelndes Wesen: der aber, den die schönen Künste bilden, steht zwischen jenen beyden gerade in der Mitte; seine Sinnlichkeit besteht in einer verfeinerten innern Empfindsamkeit, die den Menschen für das sittliche Leben wirksam macht.

*) Verbanne die Einbildung, sagt der große Marcus Aurelius, so bist du gerettet. In diesen Worten liegt der ganze Geist der stoischen Philosophie.

Aber wir müssen alles gestehen. Die reizende Kraft der schönen Künste kann leicht zum Verderben der Menschen gemißbraucht werden; gleich jenem paradiesischen Baum, tragen sie Früchte des Guten und des Bösen, und ein unüberlegter Genuß derselben kann den Menschen ins Verderben stürzen. Die verfeinerte Sinnlichkeit kann gefährliche Folgen haben, wenn sie nicht unter der beständigen Führung der Vernunft angebauet wird. Die abentheuerlichen Ausschweifungen der verliebten, oder politischen, oder religiösen Schwärmereyen, der verkehrte Geist fanatischer Sekten, Mönchsorden und ganzer Völker, was ist er anders, als eine von Vernunft verlassene und dabey noch übertriebene feinere Sinnlichkeit. Und auch daher kommt die sybaritische Weichlichkeit, die den Menschen zu einem schwachen, verwöhn-

*) In der Philosophie der Alten wurde das System der Lehren vom Ursprung, der Regierung und dem endlichen Schicksal der Welt und besonders des Menschen, das, was wir in Deutschland gegenwärtig, mit Ausschluß der Ontologie, die Metaphysik nennen, Physiologie genennt.

wöhnten und verächtlichen Geschöpfe macht. Es ist im Grunde einerley Empfindsamkeit, die Helden und Narren, Heilige und verruchte Bösewichter bildet.

Und wann die Kraft der schönen Künste in verrätherische Hände kommt, so wird das herrlichste Gesundheitsmittel zum tödlichen Gifte, weil die liebenswürdige Gestalt der Tugend auch dem Laster eingeprägt wird. Dann lauft der betrogene Mensch im Schwindel der Trunkenheit gerade in die Arme der Verführerin, wo er seinen Untergang findet. Darum müssen die Künste in ihrer Anwendung nothwendig unter der Vormundschaft der Vernunft stehen.

Wegen ihres ausnehmenden Nuzzens verdienen sie von der Politik durch alle ersinnliche Mittel unterstützt und ermuntert, und durch alle Stände der Bürger ausgebreitet zu werden; und wegen des Mißbrauchs, der davon gemacht werden kann, muß eben diese Politik sie in ihren Verrichtungen einschränken. Schon allein in Rüksicht auf die Vortheile des guten, und den Schaden des schlechten Geschmaks, sollte eine wahrhaftig weise Gesetzgebung keinem Bürger erlauben, durch seine Häuser oder Gärten, wo von außen und innen anlokende Pracht, aber zugleich Mangel der Ueberlegung, Unschiklichkeit, Thorheit, oder gar Wahnwitz herrscht, den Geschmak seiner Mitbürger zu verderben. Keinem Künstler sollte erlaubt seyn seine Kunst zu treiben, bis er außer den Proben seiner Kunst, auch Proben von Verstand und rechtschaffenen Gesinnungen gegeben hat *). Es muß dem Gesetzgeber eine wichtige Angelegenheit seyn, daß nicht nur öffentliche Denkmäler und Gebäude, sondern jeder sichtbare Gegenstand, selbst aller mechanischen Künste, das Gepräge des guten Geschmaks trage; so wie man dafür sorget, daß nicht nur das Geld, sondern auch die metallenen Geräthschaften, das Gepräge der ächten Haltung bekommen. Ein weiser Regent sorget nicht blos dafür, daß öffentliche Feste und Feyerlichkeiten und öffentliche Gebräuche, sondern selbst jedes häusliche Fest, jeder Privatgebrauch, durch den Einfluß der schönen Künste kräftiger und vortheilhafter auf die Gemüther der Bürger wirke.

Vornehmlich aber verdienet das allgemeinste und wichtigste Instrument unsrer vornehmsten Verrichtungen, die Sprache, eine besondere Aufmerksamkeit derer, denen die Besorgung der Wohlfahrt der Bürger anvertraut ist. Es ist einer ganzen Nation höchst nachtheilig, wenn ihre Sprache barbarisch, ungelenkig, zum Ausdruke feiner Empfindungen und scharfsinniger Gedanken ungeschikt ist. Wächst nicht Vernunft und guter Geschmak, und wird nicht ihr Gebrauch gerade in dem Maaße erleichtert, nach welchem die Vollkommenheit der Sprache gemessen wird? Denn im Grunde ist sie nichts anders, als Vernunft und guter Geschmak in körperliche Zeichen verwandelt. Warum sollte denn eine so gar wichtige Sache dem Zufall überlassen oder gar der Verpfuschung jedes wahnwitzigen Kopfes Preis gegeben werden? Wenn es wahr ist, daß die so berühmte Academie der Vierziger in Paris blos darum gestiftet worden, daß durch die Verbesserung der Sprache der Ruhm der französischen Nation sollte ausgebreitet werden, so hat der Stifter die Sache in dem schwächesten Lichte gesehen. Hier war mehr als Ruhm und Schimmer zu gewinnen: Ausbreitung und Vermehrung der Vernunft und des guten Geschmaks für die ganze Nation

*) Einige besondere hieher gehörige Anmerkungen finden sich in dem Artikel Künstler.

tion *). Fast alle Künste vereinigen ihre Wirkung in den Schauspielen. Daraus allein könnte das fürtrefflichste aller Mittel, den Menschen zu erhöhen, gemacht werden; und doch ist es an den meisten Orten gerade das, was Geschmak und Sitten am meisten verderbt. Sollten nicht gegen die Verfälschung der Kunst Strafgesetze gemacht seyn, wie gegen die Verfälschung des Geldes? Wie können die schönen Künste ihre wahre Nutzbarkeit erreichen, wenn jedem Thoren erlaubt ist, sie zu mißbrauchen?

Wenn sie, so wie sie in ihrer Natur sind, als Mittel zur Beförderung der menschlichen Glükseligkeit sollen gebraucht werden; so muß nothwendig ihre Ausbreitung bis in die niedrigsten Hütten der gemeinesten Bürger dringen, und ihre Anwendung als ein wesentlicher Theil in das politische System der Regierung aufgenommen werden; und ihnen gehört ein Antheil an den Schätzen, die durch die Arbeitsamkeit des Volks, zu Bestreitung des öffentlichen Aufwandes jährlich zusammen getragen werden.

Dieses wird freylich manchen vermeinten Staatsweisen wenig einleuchten, und Philosophen selbst werden solche Vorschläge für Hirngespinste halten. In der That sind sie es, so lange wir den gegenwärtigen Geist der meisten politischen Verfassungen, als etwas in seinen Grundsätzen unveränderliches voraussetzen. Wo äußere Macht, baarer Reichthum, und das, was beyde befördert, für die erste Angelegenheit des Staates gehalten werden, so rathen wir die schönen Künste zu verbannen, und rufen denen, die die Geschäffte des Staates verwalten, mit dem römischen Dichter zu:

> O! cives, cives, quaerenda pecunia primum est,
> Virtus post nummos.

Es kann von einigem Nutzen seyn, wenn wir eine kurze Abbildung des Schiksals der schönen Künste und ihres gegenwärtigen Zustandes machen, und es gegen das Gemählde halten, das wir nach dem Ideal derselben so eben entworfen haben.

Man muß sich nicht einbilden, daß die Künste, wie gewisse mechanische Erfindungen, durch einen glüklichen Zufall, oder durch methodisches Nachdenken von Männern von Genie erfunden worden, und sich von dem Ort ihrer Geburt aus in andre Länder verbreitet haben. Sie sind in allen Ländern, wo die Vernunft zu einiger Entwiklung gekommen ist, einheimische Pflanzen, die ohne mühsames Warten hervorwachsen; aber so, wie die Früchte der Erde, nehmen sie nach Beschaffenheit der Himmelsgegend, wo sie aufkeimen, und der Wartung, die auf sie gewendet wird, sehr verschiedene Formen an, bleiben in wilden Gegenden unansehnlich und von geringem Werthe.

So wie noch gegenwärtig jedes Volk der Erde, das den Verstand gehabt hat, sich aus der ersten Wildheit herauszuwinden, Musik, Tanz, Beredsamkeit und Dichtkunst kennet, so ist es ohne Zweifel in allen Zeital-

tern

*) Die Nachläßigkeit der deutschen Regenten in diesem Stüke ist unglaublich. Das wichtigste aller Mittel, die Menschen über das Thier empor zu heben, wird gerade als gar nichts geachtet. Man läßt jeden unsinnigen Kopf, dem es einfällt, dergleichen zu thun, in Zeitungen, Calendern, Wochenblättern, Büchern, Predigten, mit dem ganzen Volke in einer Sprache schwatzen, die voll Unsinn und Barbarey ist. Selbst der Majestät der Monarchen, wenn sie in Mandaten und Verordnungen mit dem ganzen Volke, dessen Väter und Führer sie sind, sprechen, legt man nicht selten eine Sprache in den Mund, die voll Ungeschicklichkeit ist, und wo auch die kleineste Spur des guten Geschmaks und der Ueberlegung vermißt wird.

kern gewesen, seitdem die Menschen zu einer vernunftmäßigen Besonnenheit gekommen sind. Man hat nicht nöthig, um die schönen Künste in ihrem ersten Ursprunge und in ihrer rohesten Gestalt zu sehen, durch die Geschichte der Menschen, bis in das finstere Alterthum herauf zu steigen; sie sind bey den ältesten Aegyptern und Griechen das gewesen, was sie noch itzt bey den Huronen sind. Der allgemeine Hang der Menschen, die Gegenstände sinnlicher Eindrüke, die sie in ihrer Gewalt haben, zu verfeinern und angenehmer zu machen, ist jedem Beobachter des menschlichen Genies bekannt. Wie dieser durch natürliche und zufällige Veranlassungen die ersten rohen Versuche in jedem Zweige der Kunst hervorgebracht habe, läßt sich leicht begreifen, und ist in einigen Artikeln dieses Werks, besonders in denen über die einzelen Künste*), etwas näher entwikelt worden.

Man findet nicht blos die Hauptzweige der schönen Künste, wenigstens im ersten Keime, sondern sogar einzele Sprößlinge derselben bey Völkern, die keine mittelbare oder unmittelbare Gemeinschaft mit einander gehabt haben. Man weiß, daß die Chineser ihre Comödie und ihre Tragödie haben, und selbst die ehemaligen Einwohner in Peru hatten diese doppelte Art des Schauspiels, da sie in der einen die Thaten ihrer Yncas, in der andern die Scenen des gemeinen Lebens vorstellten**). Die Griechen, die der Nationalstolz zu großen Prahlereyen verleitet hat†), schreiben sich die Erfindung aller Künste zu; aber einer der verständigen Griechen warnet uns, ihnen in Ansehung der ganz alten Nachrichten zu trauen*). Es ist leicht zu erachten, daß die Griechen die sich noch von Eicheln genährt haben, als andre Völker schon in großem Flor waren, die Künste gewiß nicht zuerst getrieben haben.

Ob wir aber gleich den ersten Keim der Künste unter allen Völkern anzutreffen glauben, so ist doch der Weg von den ersten Versuchen darin, die der noch rohen Natur zuzuschreiben sind, nur bis dahin, wo ihre Ausübung anfängt methodisch zu werden, und wo die Künstler anfangen sie als eine erlernte Kunst zu treiben, so weit entfernt, daß man noch immer fragen könnte, welches Volk der Erde ihn zuerst gemacht hat.

Aber wir haben von dem Ursprunge, von den Einrichtungen und den Künsten der ältesten Völker zu wenig Nachrichten, als daß diese Frage könnte beantwortet werden. Man hält insgemein, doch ohne völlige Zuverläßigkeit, die Chaldäer, bisweilen auch die Aegypter für die ersten, welche die verschiedenen Zweige der zeichnenden Künste methodisch getrieben haben. So viel ist gewiß, daß sowol bey diesen Völkern als bey den Hetruriern die schönen Künste schon zu den Zeiten, in welche das, was wir von der wahren Geschichte der Menschen wissen, noch kein merkliches Licht verbreitet, im Flor gewesen. Zu Abrahams Zeiten scheinen die zeichnenden Künste in Chaldäa schon aufgekeimt zu haben; und in Aegypten war die Baukunst unter der Regierung des Sesostris, der um die Zeiten des jüdischen Gesetzgebers

*) S. Baukunst I Th. S. 314 ff. Dichtkunst I Th. S. 619 ff. Mahlerey, Musik, Tanzkunst, Vers, Gesang.

**) Histoire des Yncas de Garcil. da Vega Lib. II. cap. 27.

†) Graeci omnia sua in immensum tollunt. Macrob. Saturn. L. I. c. 24.

*) Strabo, der sehr vernünftig anmerkt, daß die ältesten Sammler der Nachrichten durch die griechische Fabellehre zu sehr viel Unwahrheiten verführt worden.

Πολλα και μη ὀντα λεγουσιν οἱ ἀρχαιοι συγγραφεις, συντεθραμμενοι τῳ ψευδει δια της μυθογραφιας. Lib. VIII.

gebers Moses gelebt hat, in großem Flor *).

Wie weit diese Völker vor den Griechen die schönen Künste getrieben haben, läßt sich nicht bestimmt sagen. Die Aegypter und die Perser haben Gebäude und Gärten gehabt, die wenigstens an äußerlicher Pracht und Größe alles übertroffen, was die Griechen hernach gemacht haben. Und das jüdische Volk hat fürtrefliche Proben der Beredsamkeit und Dichtkunst aufzuweisen, die älter als die griechischen Werke dieser Art sind.

Das eigentliche Griechenland scheinet die schönen Künste erst durch seine in Jonien und in Italien verbreitete Colonien bekommen zu haben. Jonien hatte sie ohne Zweifel von den benachbarten Chaldäern, Großgriechenland aber von den benachbarten Hetruriern bekommen **). Die Ueberbleibsel der ältesten griechischen Baukunst in dem alten Poestum scheinen einen ägyptischen Geschmack anzuzeigen. Und man findet in den Schriften der Alten Spuren genug, daß die Dichtkunst einer Seits von Abend her, andrer Seits aber aus dem Orient und selbst von Norden her nach dem eigentlichen Griechenland hinüber gekommen sey.

Ob aber gleich die Künste als ausländische Früchte auf den griechischen Boden verpflanzet worden; so haben sie unter diesem glüklichen Himmelsstriche und durch die Wartung des bewundrungswürdigen Genies der Griechen eine Schönheit und einen Geschmak bekommen, den sie in keinem andern Lande, weder vorher, noch nachher gehabt haben. Alle Zweige der schönen Kunst hat Griechenland im höchsten Flor und in der größten Schönheit gesehen, auch

*) S. Winkelm. Gesch. der Künste des Alterthums, I Theil I Cap.

**) Statuas Thusci primum in Italia invenerunt, Cassiodor.

Jahrhunderte lang darin erhalten; und es könnten tausend Beyspiele zum Beweis angeführt werden, daß sie eine Zeitlang zu ihrem wahren Zweck angewendet worden. Darum kann dieses Land immer als das vorzügliche Vaterland derselben angesehen werden.

Nachdem dieses an allen Gaben des Geistes und des Herzens außerordentliche Volk seine Freyheit verloren hatte, und den Römern dienstbar worden war, haben auch die Künste ihren Glanz verloren. Das Genie der Römer, welche nach dem Verfalle der griechischen Staaten einige Jahrhunderte lang das herrschende Volk in der Welt gewesen, war zu roh, um die Künste in ihrem Glanze zu erhalten; obgleich die griechischen Künstler und Kunstwerke mitten unter dasselbe verpflanzt worden waren. Dieses Volk hat nie, wie die Griechen, die völlige Besonnenheit der menschlichen Vernunft besessen, weil die Begierde zu herrschen allezeit das Uebergewicht in seinem Charakter behauptet hat. Also war die Cultur der schönen Künste dem Plane, nach welchem die Römer handelten, ganz fremd, und wurde dem Zufalle überlassen. Die Musen sind nie nach Rom gerufen, sondern als dahin geflüchtete Fremdlinge blos geduldet worden.

Zwar scheinet Augustus sie in seinen Plan aufgenommen zu haben. Aber die Zeiten waren, wegen der innern Gährung, die von der gehemmten Liebe zur Freyheit in den Gemüthern wirkte, noch zu unruhig, um den Künsten die griechische Schönheit wieder zu geben. Alles, was den Menschen an Gemüthskräften übrig war, wurde auf ganz andre Gegenstände gerichtet, als die Bearbeitung des Genies. Die herrschende Parthey hatte genug zu thun, um ihre Gewalt durch die nächsten äußern Zwangsmittel zu behaupten; die,

welche

welche die Unterdrükung mit Unwillen fühlten, konnten auf nichts denken, als auf heimliche Untergrabung jener Gewalt; und die dritte Parthey, die ein Zuschauer dieser fürchterlichen Gährung war, suchte in einer so fatalen Lage der Sachen sich in soviel Ruhe zu erhalten, als möglich war. In den Händen dieser Parthey war das Genie zur Kunst, und wurde um Geld verkauft. Die, welche eine noch nicht sicher genug befestigte Gewalt in den Händen hatten, wendeten die Bemühungen feiler Künstler an, die Tyranney mit Annehmlichkeit zu bekleiden; und durch ihren Befehl wurde die Aufmerksamkeit desjenigen Theils des Volks, der sich blos leidend verhielte, von der Freyheit abgelenket, und auf Lustbarkeiten gerichtet. Dieses mußte nothwendig den Erfolg haben, daß die Künste nicht nur von ihrem wahren Zweke mußten abgeführet, sondern auch in den Grundsätzen, auf denen ihre Vollkommenheit beruhet, verdorben werden.

Von dieser Zeit an also wurden sie allmählig zu Grunde gerichtet und fielen in die Erniedrigung, in welcher sie so viele Jahrhunderte geblieben sind, und aus der sie sich itzt noch nicht wieder empor geschwungen haben.

Zwar blieben sie diese ganze Zeit hindurch dem äußern Scheine nach in einigem Flor; das Mechanische jeder Kunst erhielt sich in den Werkstätten der Künstler; aber Geist und Geschmak verschwanden allmählig daraus; die Künstler in jeder Art pflanzten sich fort; für die zerstörten Tempel heidnischer Gottheiten wurden Kirchen gebauet; in die Stelle der Statuen der Götter und Helden traten die Bilder der Heiligen und der Märtyrer. Die Musik wurde von der Schaubühne in die Kirchen versetzt, und die Beredsamkeit kam von den Rednerbühnen auf die Kanzeln. Kein Zweig der schönen Künste fiel ab; aber alle verwelkten allmählig, bis sie ein Ansehen gewannen, aus dem man sich von ihrer ehemaligen Schönheit keinen Begriff machen konnte.

Es gieng damit wie mit gewissen Feyerlichkeiten, die in ihrem Ursprunge wichtig und sehr bedeutend gewesen, allmählig aber sich in Gebräuche verwandelten, von denen man keinen Grund und keine Bedeutung mehr anzugeben weiß. Was itzt die Ritterorden gegen die ehemaligen Orden sind, das waren in diesen Zeiten die Künste gegen das, was sie in alten Zeiten gewesen; die äußerlichen Zeichen, Bänder und Sterne blieben allein übrig. Eben darum fehlte es den Werken der Kunst nicht nur an äußerlicher Schönheit, sondern auch an innerlicher Kraft.

Einige Schriftsteller sprechen von der Geschichte der Kunst auf eine Art, die uns glauben machen könnte, sie seyen Jahrhunderte durch völlig verloren gewesen. Aber dieses streitet gegen die historische Wahrheit. Von den Zeiten des Augustus, bis auf die Zeiten Pabst Leo des X. ist kein Jahrhundert gewesen, das nicht seine Dichter, seine Mahler, seine Bildhauer, Steinschneider, Tonkünstler, und seine Schauspieler gehabt. Es scheinet sogar, daß in zeichnenden Künsten hier und da ein glüklicheres Genie Versuche gemacht, Schönheit und Geschmak wieder in die Künste einzuführen *). Aber die Wirkung davon



*) Ich habe vor einigen Jahren in Hervorden ein Diploma vom Kaiser Heinrich IV gesehen, auf dessen Siegel der Kopf dieses Kaisers so schön ist, als wenn er zu den Zeiten der ersten Cäsarn wäre geschnitten worden. Und an alten Kirchenbüchern aus Carls des Großen und den nachfolgenden Zeiten findet man bisweilen geschnittene Steine, denen es nicht ganz an Schönheit fehlet. Noch unerwarteter als dieses war mir eine Nachricht von

davon erstrekte sich nicht weit. Wie die Verderbniß der Sitten in dem zwölften und einigen folgenden Jahrhunderten zu einem fast unbegreiflichen Grade herabgefallen, so waren auch die schönen Künste in ihrer Anwendung unter alles, was sich itzt begreifen läßt, niedergesunken. Man trifft in Gemählden geistlicher Bücher, in Bildschnitzereyen, womit Kirchen und Kanzeln ausgezieret waren, eine Schändlichkeit des Inhalts an, die gegenwärtig an Oertern, wo die wildeste Unzucht ihren Sitz hat, anstößig seyn müßte. Aber vermuthlich war dieser Mißbrauch unschädlich, weil es diesen Mißgeburten der Kunst an allem ästhetischen Reize fehlte.

Doch brach mitten in dieser Barbarey die Morgenröthe eines bessern Geschmaks in einigen Zweigen der Künste hier und da aus. Dieses erhellet aus dem, was über die Geschichte der Dichtkunst und der Baukunst angemerkt worden *). Aber erst mit dem sechszehnten Jahrhunderte erschien der helle Tag wieder, und verbreitete sein Licht über den ganzen Umfang der schönen Künste. Schon lange vorher hatte der Reichthum, den sich verschiedene italiänische Freystaaten durch Handlung erworben, sie auf einige Zweige der angenehmen Künste aufmerksam gemacht. Stüke von griechischen Werken der Baukunst und Bildschnitzerey wurden aus Griechenland nach Italien, besonders nach Pisa, Florenz und Genua gebracht; und man fieng an die Schönheit daran zu fühlen, auch hier und da nachzuahmen. Aber eine weit wichtigere Wirkung thaten die Werke der griechischen Dichtkunst und Beredsamkeit, die bald hernach durch die aus dem Oriente nach Italien geflüchteten Griechen allmählig bekannt wurden. Da sah man die Früchte des Geschmaks dieser Zweige der Kunst wieder in ihrer Reife; und dadurch wurde man angetrieben auch das, was in andern Gattungen noch hier und da übrig geblieben war, aus den Ruinen wieder hervor zu suchen. Der Geschmak der Künstler wurde wieder geschärft; der Beyfall und Ruhm, den einige durch Nachahmung alter Werke erhielten, zündete auch in andern das Feuer der Nacheiferung an; und so erhoben sich die Künste wieder aus dem Staub empor, und breiteten sich aus Italien allmählig in dem ganzen Occident, und auch bis nach Norden aus. Man merkte durchgehends, daß die Werke der alten Kunst die Muster wären, an die man sich zu halten hätte, um allen schönen Künsten ihre beste Gestalt wieder zu geben. Da zugleich eine gesundere Politik mehr Ruhe in die Staaten eingeführet, denen sie eine

von der Geschiklichkeit, die ein nordisches Volk von Slavischem Stamm, die Wenden, die ehemals in Pommern wohnten, in den zeichnenden Künsten besessen. In einem so eben herausgekommenen Werke †) finde ich folgendes, das aus einer alten Lebensbeschreibung des Heil. Otto, Bischoffs von Bamberg, genommen ist. „Es waren in Stettin vier Tempel. Aber einer von diesen war mit bewundrungswürdiger Kunst und Zierlichkeit gebaut. Er hatte inwendig sowol als auswendig Schnitzwerk, welches an den Wänden hervorragte, und Menschen, Vögel und andere Thiere mit einer so genauen Nachahmung der Natur vorstellte, daß man fast glauben sollte, daß sie athmeten und lebten." Der Geschichtschreiber, der dieses erzählt, hatte die Sachen selbst gesehen, und war ein Mann, der den Kaiserlichen Hof gesehen hatte, folglich kein verwerflicher Zeuge. (S. 290 und 291 des angezogenen Buches.)

†) Thunmans Untersuchungen über die Geschichte einiger nordischen Völker. Berlin 1772. 8.

*) S. Baukunst I Th. S. 314 ff. Dichtkunst I Th. S. 625. Geschnittene Steine; Bildhauerkunst.

eine größere Festigkeit gegeben hatte, so nahm auch die Liebe zu den schönen Künsten dadurch zu; und so bekamen sie allmählig den Flor, in welchem wir sie gegenwärtig sehen.

Damit wir uns einen bequemen Standort bereiten, aus welchem wir eine freye Aussicht über den gegenwärtigen Zustand der schönen Künste haben, müssen wir wieder zu allgemeinen Betrachtungen über ihre Natur und Anwendung zurükkehren.

Wir haben gesehen, was sie in ihrer vollen Kraft seyn können; die eigentlichsten Mittel, die Gemüther der Menschen mit Zuneigung für alles Schöne und Gute zu erfüllen, — die Wahrheit wirksam zu machen, und der Tugend Reizung zu geben, — den Menschen zu jedem Guten anzutreiben, und von allen schädlichen Unternehmungen zurük zu halten, — und überhaupt ihm, wenn er einmal durch die Vernunft hinlänglich von seinem wahren sittlichen Interesse unterrichtet worden, jede Kraft zu unaufhörlicher Bewirkung desselben in seine Seele zu legen.

Daß sie jemals unter irgend einem Volke diese Vollkommenheit erreicht haben, kann mit Gewißheit nicht behauptet werden; daß aber eine Zeit gewesen sey, wo sie sich derselben genähert haben, scheinet gewiß. Die Griechen hatten von den schönen Künsten den richtigen Begriff, daß sie zu Bildung der Sitten und zu Unterstützung der Philosophie, und selbst der Religion dienen. Darum ließen sie es auch an Aufmunterung der Künstler durch Ehre, Ruhm und andre Belohnung nicht ermangeln. In einigen griechischen Staaten war der größte Redner oft der Mann, der mit der höchsten Würde des Staats bekleidet wurde. Die Gesetzgeber und Regenten sahen große Dichter als wichtige Personen an, die den Gesetzen selbst Kraft geben konnten. Homer wurde für den besten Rathgeber des Staatsmannes und des Heerführers, und für den besten Hofmeister des Privatmannes angesehen; und in dieser Absicht schrieb Lykurgus die zerstreuten Gesänge dieses Dichters in Kreta zusammen. Eben dieser Gesetzgeber gewann den Dichter und Sänger Thales, daß er aus dieser Insel mit ihm nach Sparta zog, und dort durch seine Gesänge die Gesetzgebung erleichterte *). „Die Alten, sagt ein griechischer Philosoph **), hielten dafür, daß die Dichtkunst einigermaßen die erste Philosophie sey, die uns von Kindheit an den Weg zu einem richtigen Leben weise, und auf eine angenehme Weise Sitten, Empfindungen und Thaten lehre †); die unsrigen aber (die Pythagoräer) lehren, daß allein der Dichter der wahre Weise sey.“ Daher haben auch die Griechen ihre Kinder zuerst in der Dichtkunst unterrichten lassen. Keinesweges zur Belustigung, sondern zur Bildung des Gemüthes. Dieses Verdienstes rühmen sich auch die Tonkünstler; — sie halten sich für Lehrer und Verbesserer der Sitten; — darum nennet auch Homer die Sänger Hofmeister. Ueberhaupt kann man von den Griechen sagen, was ein Römer vielleicht mit weniger Recht von seinen Voraltern rühmet, daß sie alle Künste zum gemeinen Besten angewendet haben ††).

Aber von der Ehre, dem Ruhme und den großen Belohnungen, die in Griechenland allen rechtschaffenen Künstlern zu Theil geworden, sind die Nachrichten in den Schriften der Alten so bekannt, daß es unnöthig



*) Plutarchus im Lykurgus.

**) Strabo Lib. I.

†) διδασκαλουσαν ἠθη και παθη, και πραξεις.

††) Nullam majores nostri artem esse voluerunt, quae non aliquid reipublicae commodaret. Servius ad Aeneid. Lib. VI.

ist, hier besondere Fälle anzuführen *).

Man brauchte sie jede Feyerlichkeit, jede öffentliche Veranstaltung, jedes wichtige öffentliche Geschäffte zu unterstützen. Die öffentlichen Berathschlagungen, die durch Gesetze verordneten feyerlichen Lobreden auf Helden und auf Bürger, die ihr Leben im Dienste des Staats verloren hatten, die öffentlichen Denkmäler, womit große Thaten belohnet wurden, die große Menge religiöser Feste, die mit so viel Ceremonien begleitet waren, und die Schauspiele, die zu einigen dieser Feste gehörten, und auf die von Seiten der Regierung so viel Sorgfalt gewandt und so grosser Aufwand gemacht worden: alles dieses verschaffte den Künstlern Gelegenheit, ihr Genie und die Kraft der schönen Künste auf die Gemüther der Menschen in voller Wirkung zu zeigen. Es wurden Gesetze gemacht, um den guten Geschmak zu befördern, das Einreißen des schlechten Geschmaks und die noch schädlichere Uebertreibung des Feinen zu hemmen **).

Eben so aufmerksam waren auch die Hetrusker, den Einfluß der Künste auf die Sitten zu befördern. Wir wissen zwar wenig von den politischen Verfassungen dieses durch die Römer zernichteten Volks. Aber die mannichfaltigen Ueberbleibsel der hetruskischen Künste beweisen hinlänglich, wie unmittelbar sie in alle Verrichtungen des gemeinen Lebens verwebt gewesen seyn. Man geräth dabey auf die Vermuthung, daß auch der gemeine Mann in seinem Hause kaum etwas vor sich gesehen, oder in die Hand genommen habe, das nicht durch den Einfluß der zeichnenden Künste ihn auf eine nützliche Weise an seine Götter und an seine Helden erinnert, und das nicht seiner Religion, und seinen patriotischen und Privatgesinnungen einen vortheilhaften Stoß gegeben hätte.

So war es mit den schönen Künsten in den goldenen Zeiten der griechischen und hetruskischen Freyheit beschaffen. Aber so, wie sich allmählig die edeln Empfindungen für den allgemeinen Wohlstand verloren: wie die Regenten und Vornehmen ihr Privatinteresse von den Angelegenheiten des Staats absonderten; als Liebe zum Reichthum, und Geschmak an einer üppigen Lebensart die Gemüther geschwächt hatten: wurden die schönen Künste von dem öffentlichen Dienste des Staats abgerufen, blos als Künste der Ueppigkeit getrieben, und allmählig verlor man ihre Würde aus dem Gesichte. Es ist für das Beyspiel unserer Zeiten wichtig, daß dem Leser der erstaunliche Mißbrauch, den die ausgearteten Griechen von den schönen Künsten gemacht haben, vor Augen gelegt werde. Da ich die Versuchung fühle darüber weitläuftiger zu seyn, als es sich hier schiken würde, will ich mich begnügen, nur eine allgemeine Abschilderung davon, die ein verständiger Engländer verfertiget hat, zu geben *). „Da die Athenienser, sagt er, sich von dem Feinde, der sie so sehr in Athem gehalten hatte **), befreyt sahen, überließen sie sich dem Genusse der Ergötzlichkeiten, und dachten an nichts, als an Spiel und Feste. Dieses trieben sie bis zur größten Ausschweifung, und für die Schaubühne hatten sie eine Leidenschaft, die alle Staatsgeschäffte hemmte, und alle Empfindung des

*) Eine Menge hieher gehörige Anekdoten hat Junius gesammlet. Man sehe besonders in seinem Werke de Pictura Veterum das XIII Cap. des II Buches.

**) S. Baukunst I Th. S. 314. auch Musik.

*) S. Temple Stanyan's Geschichte von Griechenland, III Buch, 3 Cap.

**) Von dem Epaminondas.

des Ruhms erstikte. Dichter und Schauspieler genossen allein die Gunst des Volkes, und ihnen gab man den frohlockenden Beyfall und die Hochachtung, die denen gebührte, die ihr Leben zur Vertheidigung der Freyheit gewagt hatten. Die Schätze, die zum Unterhalt der Flotte und der Heere bestimmt gewesen, wurden auf Schauspiele verwandt. Tänzer und Sängerinnen führten das wollüstigste Leben, da die Heerführer darbten, und auf ihren Schiffen kaum Brod, Käse und Zwiebeln hatten. Der Aufwand auf die Schaubühne war so groß, daß nach dem Berichte des Plutarchus die Vorstellung eines Trauerspiels vom Sophokles, oder Euripides, dem Staate mehr gekostet hat, als der Krieg gegen die Perser. Dazu nahm man den Schatz, der einige Zeit zuvor als ein Heiligthum für die äußerste Nothdurft des Staates, mit dem Gesetze der Todesstrafe für den, der sich unterstehen würde, eine Veräußerung desselben anzutragen, zurüke gelegt worden."

Was also in seinem Ursprunge bestimmt war, die Gemüther der Menschen mit patriotischer Kraft zu erfüllen, diente jetzt den Müßiggang zu befördern, und jeden auf das allgemeine Beste gerichteten Gedanken zu unterdrüken. Bald hernach hatten die Großen Künstler um sich, wie sie Köche um sich hatten; die Künste, die vorher stärkende und heilende Arzneyen für die Gemüther zubereitet hatten, mußten nun Schminke und wohlriechende Salben bereiten. Und in diesem Zustande trafen die Römer die schönen Künste in Griechenland und in Aegypten an, als sie diese Länder eroberten; darum behielten sie diesen Geist auch hernach in Rom. In den goldenen Zeiten der Kunst gab der edle Gebrauch derselben dem Künstler Würde; Sophokles, ein Dichter und Schauspieler, war zugleich Archon in Athen: aber schon zu Cäsars Zeit hielt sich ein römischer Ritter mit Recht für gebrandmarket, da er sich auf dem Theater zu zeigen gezwungen ward*).

Wenn man die schwachen Versuche ausnimmt, die Augustus machte, die Künste wieder zu ihrer edlern Bestimmung zurük zu führen, wovon wir an Virgil und Horaz die Proben noch haben, so fielen sie unter seinen Nachfolgern in die tiefste Erniedrigung. Unter Nero war der Beruf eines Dichters, oder Tonkünstlers, oder Schauspielers nicht viel edler als der Beruf eines Seiltänzers. Und so verschwand in Griechenland und Rom die Würde der schönen Künste allmählig aus dem Gesichte der Menschen. Der Liebe zur Pracht und Ueppigkeit ist man in den neuern Zeiten die Wiederherstellung der schönen Künste selbst schuldig; und man wird schwerlich finden, daß ihre neuen Beschützer und Beförderer jemals aus wahrer Kenntniß ihres hohen Werthes, etwas zu ihrer Vervollkommnung und Ausbreitung gethan haben. Darum sind sie noch gegenwärtig ein bloßer Schatten dessen, was sie seyn könnten. Ueberhaupt sind ihnen nach den heutigen Verfassungen viele von den ehemaligen Gelegenheiten, ihre Kraft zu zeigen, benommen. Unsern politischen Festen fehlet die Feyerlichkeit, wobey die Künste sich in ihrem besten Lichte zeigen könnten. Selbst unsre gottesdienstlichen Feste fallen nicht selten sehr ins Kleine. Es geschieht blos zufälliger Weise, daß der ursprünglichen Bestimmung der schönen Künste bey gottesdienstlichen Festen etwas übrig geblieben ist. Die Art aber, wie es geschieht, verräth doch allemal ein gänzliches Verkennen ihres wahren Zweks. Gelinget es einem Künstler, welches nur gar zu selten geschiehet, ein Werk zu machen, in dem die wahre Kraft der Kunst



*) S. Aul. Gell.

Digitized by Google

Kunst sich zeiget, so ist es mehr eine Wirkung seines zufälliger Weise von Vernunft geleiteten Genies, als die Absicht, auf die er durch die geleitet worden, die ihm das Werk aufgetragen haben. Also kommen die Künste bey öffentlichen Feyerlichkeiten wenig in Betrachtung.

Dann scheinet es auch, daß man überhaupt von ihrer Wichtigkeit und ihrer Anwendung die wahren Begriffe verloren habe. Der deutlichste Beweis hiervon ist die sogar unüberlegte Wahl der zu bearbeitenden Materien. Auf unsern Schaubühnen sieht man hundertmal den Apollo, die Diana, den Oedipus, Agamemnon, und andere erdichtete oder uns vollkommen gleichgültige Götter oder Helden, gegen einen, dem wir etwas zu danken haben. Man weiß dem Mahler eben so viel Dank, wenn er eine abgeschmakte, und nicht selten auf Verderbniß der Sitten abzielende Anekdote aus der Mythologie mahlt, als wenn er einen edlen Inhalt gewählt hätte, wenn nur die Arbeit gut ist; und so denkt man auch über andere Zweige der Kunst. Sogar in den Kirchen. — Was sind die meisten Gemählde der römischen Kirche anders, als eine andächtige Mythologie, die vielleicht im Grunde noch mehr gegen die gesunde Vernunft streitet, als die heidnische?

Um sich von dem Geiste, der gegenwärtig die Künste mehr schwächt als belebt, einen richtigen Begriff zu machen, darf man nur dasjenige von unsern Schauspielen betrachten, bey dem sich doch eigentlich alle schönen Künste vereinigen, die Oper. Ist es wol möglich, etwas unbedeutenderes, abgeschmakteres und dem Zweke der Künste weniger entsprechendes zu sehen? Und doch könnte das Schauspiel, das itzt kaum der Aufmerksamkeit der Kinder würdig ist, gerade das erhabenste und nützlichste seyn, was die Künste hervorzubringen im Stande sind *).

Daß die Neuern überhaupt die göttliche Kraft der schönen Künste ganz verkennen und von ihrem Nutzen niedrige Begriffe haben, erhellet am deutlichsten daraus, daß sie kaum zu etwas anderm, als zum Staat und zur Ueppigkeit gebraucht werden. Ihren Hauptsitz haben sie in den Pallästen der Großen, die dem Volke auf ewig verschlossen sind; braucht man sie zu öffentlichen Festen und Feyerlichkeiten, so geschieht es nicht in der Absicht, einen der ursprünglichen Bestimmung dieser Feyerlichkeiten gemäßen Zwek desto sicherer zu erreichen, sondern dem Pöbel die Augen zu blenden und die Großen einigermaßen zu betäuben, damit sie den Ekel elend ausgesonnener Feyerlichkeiten nicht fühlen. In sofern sie dazu dienen, werden sie geschützt und genährt; aber wo sie noch aus Beybehaltung eines alten Herkommens zu ihrer wahren Bestimmung sich einfinden, bey dem Gottesdienste, bey öffentlichen Denkmälern, bey den Schauspielen, da werden sie für unbedeutend gehalten, und jedem wahnwitzigen Kopfe, dem es einfällt, sie zu mißhandeln, Preis gegeben. Wenn noch hier und da auf unsern Schaubühnen etwas Gutes gesehen wird; wenn unsre Dichter noch bisweilen auf den wahren Zwek arbeiten: so geschieht es doch ohne alle Mitwirkung öffentlicher Veranstaltungen. Man betrachte mit einigem Nachdenken unsre Gebäude und Wohnungen, unsre Gärten, alles um uns, woran die schönen Künste ihren Antheil haben, und sage dann, ob der tägliche Gebrauch aller dieser Dinge in irgend einem Menschen Erhöhung seines Geschmaks, Erhebung seiner Sinnes- und Gemüthsart bewirken könne? In diesem Gesichtspunkte betrach-

*) S. Opera.

betrachtet, wird Rousseau in seinem Unwillen gegen die schönen Künste den Beyfall der Vernunft behalten; und man wird es dem Lord Littleton nicht übel nehmen können, wenn er den guten Cato sagen läßt, er wollte lieber in den Zeiten des Fabricius und Cincinnatus gelebt haben, die kaum schreiben und lesen gekonnt, als unter dem Augustus, da die Künste blüheten*).

Wir sind in Ansehung der Talente und des Kunstgenies nicht so weit hinter den Alten zurüke, als man uns bisweilen zu bereden versucht. Das Mechanische der Künste besitzen wir, und in manchem Theile besser als die Alten. Der Geschmak am Schönen ist bey manchem neuern Künstler eben so fein, als bey dem besten unter den Griechen. Das Genie der Neuern überhaupt ist durch die Ausbreitung der Wissenschaften und eine viel weiter gehende Kenntniß der Natur und der Menschen eher erweitert, als ins Kleine getrieben worden. Also sind die Kräfte, die Künste wieder in dem schönsten Glanze zu zeigen, noch da; aber weil die Politik ihnen nicht die erforderliche Aufmunterung giebt, und versäumet sie zu ihrem wahren Zweke zu lenken, oder sie gar blos zur Ueppigkeit und einer raffinirten Wollust anwendet: so ist auch der Künstler, wie groß man auch von seinen Talenten spricht, nicht viel besser als ein feinerer Handwerksmann; er wird als ein Mensch angesehen, der die Großen oder das Publicum angenehm unterhält, und dem reichen Müßiggänger die Zeit vertreibet.

Wo nicht irgendwo eine weise Gesetzgebung die Künste aus dieser Erniedrigung herausreißt, und Anstalten macht sie zu ihrem großen Zweke zu führen, so sind auch die einzelen Bemühungen der besten Künstler, der Kunst aufzuhelfen, ohne merklichen Erfolg. Von der Schuld des schlechten Zustandes der Sachen ist mancher Künstler, der sich gerne höher schwingen möchte, frey: aber durch seltene und einzele Bemühungen dafür richtet man wenig aus.

Der große Haufe der Künstler kennet, nach dem gemeinen Vorurtheile, das die Großen nur zu sehr unterhalten, keinen andern Beruf, als müßige Leute zu vergnügen. Wie soll aber das glüklichste Genie, auf dieses schwache Fundament gestützt, sich in die Höhe heben können? Woher soll es seinen Schwung nehmen? Große Kräfte werden nie durch kleines Interesse gereizt; und so bleiben die herrlichsten Gaben des Genies, die die Natur den Neuern nicht mit kargerer Hand, als den Alten, ausgetheilet hat, meist ungebraucht liegen.

Würde der Künstler nicht in das Cabinet des Regenten, wo dieser nichts als ein Privatmann ist, sondern an den Thron gerufen, um dort einen eben so wichtigen Auftrag zu hören, als der ist, der dem Feldherrn oder dem Verwalter der Gerechtigkeit, oder dem, der die allgemeine Landespolicey besorget, gegeben wird; wären die Gelegenheiten, das Volk durch die schönen Künste zum Gehorsam der Gesetze und zu jeder öffentlichen Tugend zu führen, in dem allgemeinen Plane des Gesetzgebers eingewebet: so würden sich alle Kräfte des Genies entwikeln, um etwas Großes hervorzubringen; und alsdann würden wir auch wieder Werke sehen, die die besten Werke der Alten vermuthlich übertreffen würden. Dort öffnet sich also der Weg, der zur Vollkommenheit der schönen Künste führet. Will man große Künstler haben, und wichtige Werke der Kunst sehen, so darf man nur Veranstaltungen machen, daß solche Werke bey einem ganzen Volke Aufsehen erweken können; daß der Künstler von Genie Gelegenheit bekomme,

*) S. Littletons Todtengespräche.

sich in dem hellen Lichte zu zeigen, das den redlichen Staatsmann umgiebt. Die Ehre, etwas zur Erhebung einer ganzen Nation beyzutragen, ist edlen Gemüthern eine hinlängliche Reizung, alle Kräfte des Genies anzustrengen. Und darauf kommt es allein an, um große Künstler zu haben.

Dieses sey über die Natur, die Bestimmung und den Werth der schönen Künste gesagt. Hieraus kann nun auch der Weg zu der wahren Theorie derselben eröffnet werden. Sie entsteht aus der Auflösung dieser psychologischen und politischen Aufgabe: „Wie ist es anzufangen, daß der dem Menschen angebohrne Hang zur Sinnlichkeit zu Erhöhung seiner Sinnesart angewendet, und in besondern Fällen als ein Mittel gebraucht werde, ihn unwiderstehlich zu seiner Pflicht zu reizen?“ In der Auflösung dieser Aufgabe findet der Künstler den Weg, den er zu gehen hat, und der Regent die Mittel, die er anzuwenden hat, die vorhandenen Künste immer vollkommener zu machen und recht anzuwenden.

Es ist hier der Ort nicht, diese Frage ausführlich zu beantworten. Wir wollen nur die Hauptpunkte berühren, auf die es ankommt.

Die Theorie der Sinnlichkeit ist ohne Zweifel der schwerste Theil der Philosophie. Ein deutscher Philosoph hat zuerst unternommen, sie als einen neuen Theil der philosophischen Wissenschaften unter dem Namen Aesthetik zu bearbeiten*). Es ist zur Ehre der Nation zu wünschen, daß sie den Ruhm der Erfindung dadurch nicht verimindere, daß sie einem andern Lande die glükliche Ausführung einer so wichtigen Wissenschaft überläßt, wodurch der Philosophie der Weg zur völligen Herrschaft über den Menschen gezeiget wird.

*) S. Art. Aesthetik.

So viel verschiedene Wege in der Natur sind den Menschen durch sinnliche Vorstellungen zu erhöhen, so viel sind auch Hauptzweige der Kunst; und so vielerley Gattungen und Arten der ästhetischen Kraft durch jeden Weg in die Seele können gebracht werden; in so viel Nebenzweige theilet sich jede Kunst. Wir wollen versuchen, ob nach diesen Grundsätzen ein allgemeiner Stammbaum der schönen Künste könne gezeichnet werden.

Ueberhaupt ist nur ein Weg in die Seele zu dringen, nämlich die äussern Sinnen; aber er wird durch die verschiedene Natur dieser Sinnen vielfach. Eben dieselbe Vorstellung, oder derselbe Gegenstand scheinet seine Natur zu verändern, und ist in seiner Kraft mehr oder weniger wirksam, nach Beschaffenheit des Sinnes, wodurch er in die Seele dringt; die nöthigsten Erläuterungen hierüber habe ich an einem andern Orte gegeben*).

Die höchste Kraft auf die Seele haben die niedrigern gröbern Sinnen, das Gefühl, der Geschmak und der Geruch; aber diese Wege auf die Menschen zu wirken sind für die schönen Künste unbrauchbar, weil sie allein den thierischen Menschen angehen. Wären die schönen Künste Dienerinnen der Wollust, so müßten die vornehmsten Hauptzweige derselben für diese drey Sinnen arbeiten, und die

Kunst,

*) In der Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen, gegen Ende des Abschnitts, in welchem von den Empfindungen der äußern Sinnen gehandelt wird. Es müßte aus dieser Theorie hier zu vieles angeführet werden, um das, was von der verschiedenen Wirksamkeit der Sinnen zu merken ist, verständlich oder einleuchtend zu machen; darum setze ich hier voraus, daß der, welcher das, was hier vorgetragen wird, völlig fassen will, die angeführte Stelle erst nachsehe.

Kunst, eine wolschmekende Mahlzeit zuzurichten, oder Salben und wolriechende Wasser zu machen, würde den ersten Plaz einnehmen. Aber die Sinnlichkeit, wodurch der Werth des Menschen erhöhet wird, ist von edlerer Art; sie muß uns nicht bloße Materie, sondern Seele und Geist empfinden lassen. Nur bey besondern Gelegenheiten können die schönen Künste vermittelst der Einbildungskraft, die von gröbern Sinnen abhängenden Empfindungen zu ihrem Vortheile anwenden, ohne es eben so grob zu machen, als Mahomet, der auf die Hoffnung sinnlicher Vergnügungen nur allzuviel gebaut hat.

Das Gehör ist der erste der Sinne, der Empfindungen, deren Ursprung und Ursachen wir zu erkennen vermögen, in unsre Seelen schiket. In dem Schalle kann Zärtlichkeit, Wohlwollen, Haß, Zorn, Verzweiflung und andre leidenschaftliche Aeußerung einer gerührten Seele liegen. Darum kann durch den Schall eine Seele der andern empfindbar werden; und erst diese Art der Empfindung kann auf unser Herz erhöhende Eindrüke machen. Da fängt also das Gebiete der schönen Künste an. Die erste und kräftigste derselben ist die, die durch das Gehör den Weg zur Seele nimmt, die Musik. Zwar wirken auch die redenden Künste auf das Ohr; aber seine Rührung ist nicht ihr Hauptzwek. Ihr Gegenstand ist von der unmittelbaren Sinnlichkeit weiter entfernt: aber der Klang der Rede ist eines der Nebenmittel, wodurch sie ihren Vorstellungen eine Beykraft, oder einen stärkern Nachdruk geben. Die Hauptkraft der redenden Künste liegt nicht in dem Schalle, sondern in der Bedeutung der Wörter.

Nach dem Gehöre kommt das Gesicht, dessen Eindrüke jenen an Stärke zwar weichen, aber an Ausdehnung und Mannichfaltigkeit sie übertreffen. Das Auge dringt ungleich weiter als das Ohr in das Reich der Geister herein; es kann beynahe alles, was in der Seele vorgeht, lesen. Das Schöne, das einen so vortheilhaften Eindruk auf die Seele macht, ist ihm fast in allen Gestalten sichtbar *); aber es entdeket auch das Vollkommene und das Gute. Was kann nicht ein geübtes Auge in den Gesichtern, in der Form, in der Stellung und Bewegung des menschlichen Körpers lesen? Diesen Weg zur Seele nehmen die zeichnenden Künste auf sehr mannichfaltige Art, wie hernach wird gezeiget werden.

Das Gesicht gränzet in vielen Stüken so nahe an das blos Geistige (Intellecktuelle), daß die Natur selbst keinen Mittelsinn zwischen dem Gesichte und den innern Vorstellungen geleget hat; oft sehen wir, wo wir blos zu denken glauben, ohne uns des Ausdruks eines körperlichen Gefühls bewußt zu seyn. Also ist für die Künste kein Sinn mehr übrig. Aber das menschliche Genie, durch göttliche Vorsehung geleitet, hat sich noch ein weit reichendes Mittel erdacht, in jeden Winkel der Seele hineinzudringen. Es hat Begriffe und Gedanken, die nichts körperliches haben, in Formen gebildet, die sich durch die Sinnen durchschleichen, um wieder in andre Seelen zu dringen. Die Rede kann, vermittelst des Gehörs oder des Gesichts, jede Vorstellung in die Seele bringen, ohne daß diese Sinnen sie verstellen, oder ihr die ihrem Baue eigene Gestalt geben. Weder in dem Klange eines Worts, noch in der Art, wie es durch die Schrift sichtbar wird, liegt die Kraft seiner Bedeutung. Also ist es etwas blos Geistiges in einer zufälligen körperlichen Gestalt, um durch die Sinnen in die Seele zu bringen. Dieses bewundrungswürdigen Mittels bedienen sich die reden-

den

*) S. Art. Kraft; Schön.

den Künste. An äußerlicher Kraft stehen sie den andern weit nach, weil sie, wo es nicht zufälliger Weise geschieht, daß sie das Gehör erschüttern, von der Rührung der körperlichen Sinnen keine Kraft borgen. Aber sie gewinnen an Ausdehnung, was ihnen an äußerer Kraft fehlet. Sie rühren alle Sayten der Einbildungskraft, und können dadurch jeden Eindruk der Sinnen, selbst der gröbern, ohne Hülfe der Sinnen selbst fühlbar machen.

Darum erstrekt sich ihr Gebrauch viel weiter als der, den man von andern Künsten machen kann. Von allem, was uns bewußt, in der Seele vorgeht, können sie uns benachrichtigen. Von welcher Seite, mit welcher Art der Vorstellung oder Empfindung man die Seele anzugreifen habe, dazu reichen die redenden Künste allemal die Mittel dar. Dann haben sie noch über die andern Künste den Vortheil, daß man sich vermittelst der wunderbaren Zeichen, deren sie sich bedienen, jeder Vorstellung auf das leichteste und bestimmteste wieder erinnert. Darum sind sie zwar an Lebhaftigkeit der Vorstellungen die schwächsten, aber durch ihre Fähigkeit alle Arten der Vorstellungen zu erweken, die wichtigsten. Dieses sind die drey ursprünglichen Gattungen der Künste. Man hat aber Kunstwerke ausgedacht, in welchen zwey oder drey Gattungen vereiniget werden. Im Tanze vereinigen sich die Künste, die durch Auge und Ohr zugleich rühren; in dem Gesange vereinigen sich die redenden Künste mit der Musik; und in dem Schauspiele können gar alle zugleich wirken. Darum ist das Schauspiel die höchste Erfindung der Kunst, und kann von allen Mitteln die Gemüther der Menschen zu erhöhen, das vollkommenste werden *).

*) S. Schauspiele.

Jede Kunst hat wieder ihre vielfachen Nebenzweige, die vielleicht am füglichsten durch die Gattungen der darin behandelten ästhetischen Kräfte könnten bestimmt werden. So giebt es besondere Nebenzweige in jeder Kunst, wo blos auf das Schöne gearbeitet wird. Dahin gehören alle Werke, die keine andere Absicht haben, als den Geschmak am Schönen zu ergötzen: in der Dichtkunst artige Kleinigkeiten; in der Mahlerey Blumenstüke, Landschaften, die blos schön sind, ohne bestimmten leidenschaftlichen Charakter; in der Musik Stüke, worin außer Harmonie und Rhythmus wenig Bestimmtes zu merken ist. Andere Nebenzweige arbeiten fürnehmlich auf Vollkommenheit und Wahrheit, wie in redenden Künsten die unterrichtende Rede, das Lehrgedicht, eine Art der äsopischen Fabel und andere Arten. Noch andere Zweige bearbeiten fürnehmlich einen leidenschaftlichen Stoff, und bringen Leidenschaften in Bewegung. Dann giebt es noch Arten, wo alle Kräfte zugleich angewendet werden, und diese sind allemal die wichtigsten.

Wie nun zu jeder Gattung nicht nur ein eigenes Genie, sondern auch eine besondere Gemüthsfassung und eine eigene Stimmung der Seele erfordert wird; so könnte man vielleicht in dieser Stimmung, die der Künstler zu glüklichem Fortgange seiner Arbeit nöthig hat, die Nebenzweige jeder der schönen Künste mit ziemlicher Genauigkeit bestimmen. Als ein Versuch hiervon kann das angesehen werden, was wir über die verschiedenen Gattungen des Gedichtes gesagt haben *).

Die äußerlichen Formen, unter denen die schönen Künste ihre Werke zeigen, haben so viel Zufälliges und zum Theil Willkührliches, daß auch die

*) S. Art. Gedicht. II Th. S. 325.

die bestimmtesten Begriffe von der Natur und der Anwendung der Künste nicht hinlänglich sind, darüber etwas feste zu setzen. Wer wird, um nur ein Beyspiel anzuführen, alle Gestalten bestimmen, in denen sich die Ode oder das Drama zeigen können, ohne ihre Natur zu verlieren? Man muß sich in solchen Untersuchungen vor Spitzfindigkeiten in Acht nehmen, und auch dem Genie der Künstler keine Schranken vorschreiben *). Auf diese Weise kann man die schönen Künste und ihre Zweige entdeken.

Das allgemeine Grundgesetz, wornach der Künstler sein Werk bearbeiten muß, kann kein anderes als dieses seyn: „daß das Werk, sowol im Ganzen, als in seinen Theilen, sich den Sinnen oder der Einbildungskraft am vortheilhaftesten einpräge, um so viel möglich die innern Kräfte zu reizen und unvergeßlich im Andenken zu bleiben." Dieses kann nicht geschehen, wenn das Werk nicht Schönheit, Ordnung, und mit einem Worte, das Gepräge des guten Geschmaks hat. Der Mangel an dem, was zum Geschmake gehört, ist wirklich der wesentlichste Fehler eines Werks der Kunst; aber nicht allemal der wichtigste.

Der allgemeine Grundsatz für die Wahl der Materie ist dieser: Der Künstler wähle Gegenstände, die auf die Vorstellungs- und Begehrungskräfte einen vortheilhaften Einfluß haben; denn nur diese verdienen uns stark zu rühren und unvergeßlich gefaßt zu werden, alles andre kann vorübergehend seyn.

Man würde diesen Grundsatz unrecht verstehen, wenn man ihn so einschränken wollte, daß die Kunst keinen andern, als unmittelbar sittlichen Stoff bearbeiten solle: er verbietet dem Künstler nicht, eine Trinkschaale, oder etwas dieser Art zu bemahlen: sondern befiehlt ihm nur, nichts darauf zu mahlen, das nicht irgend einen vortheilhaften Eindruk, von welcher Art er sey, mache.

*) S. Werke der Kunst.

Den wichtigsten Nutzen haben die Werke der Kunst, die uns Begriffe, Vorstellungen, Wahrheiten, Lehren, Maximen, Empfindungen einprägen, wodurch unser Charakter gewinnt, und die wir, ohne als Menschen oder als Bürger an unserm Werthe zu verlieren, nicht missen können. Sollten aber dergleichen Dinge nicht statt haben, so hat der Künstler schon genug gethan, wenn unser Geschmak am Schönen durch sein Werk befestigt oder erhöhet wird. Der Mahler also, dem ich die Verzierung meines täglichen Wohnzimmers aufgetragen hätte, würde den besten Dank von mir verdienen, wenn er den Auftrag so ausrichtete, daß die praktischen Begriffe, deren ich am meisten bedarf, mir überall, wo ich hinsehe, lebhaft in die Augen leuchteten. Geht dieses nicht an, so ist seine Arbeit auch dann noch lobenswerth, wenn ich in jedem gemahlten Gegenstand etwas erblike, das meinen Geschmak am Schönen bestärkt oder erhöhet.

Hieraus erhellet auch, daß die schönen Künste nicht nur auf guten Geschmak, sondern auch auf Vernunft, auf gründliche Kenntniß des sittlichen Menschen, und auf Redlichkeit, seine Talente auf das Beste anzuwenden, gegründet seyen.

* *

Ueber den, in diesem Artikel, den schönen Künsten zugeschriebenen Zweck, und, in wie fern darauf die Theorie derselben (vorzüglich der Dichtkunst) gegründet werden könne, s. J. J. Engels Philosophen für die Welt, Th. 2. S. 65 der 1ten Ausl. — Ueber den, eben darin, aufgestellten Grundsatz der sch. Kste. s. einen Aufsatz im 1ten Bd. S. 139 der Philosophischen Unterhaltungen, Jena 1790. 8.

(Der

(Der Verf. wendet ihn nur auf die bildenden Künste, vorzüglich die Mahlerey an, und sucht zu zeigen, daß nicht so wohl die Wahl des Innhaltes, als die Ausführung, oder die beobachteten Regeln der Kunst, ein Werk zu einem Werke der schönen Kunst mache.) — — Uebrigens gehören zu eben diesem Artikel, im Ganzen noch, von den Schriften des H. Sulzer selbst: Pensées sur l'origine et les differens emplois des sciences et des beaux Arts, Berl. 1757. 8. Deutsch, Königsb. 1762. 8. und im 2ten Th. s. Verm. Phil. Schriften S. 110 u. f. und seine Abhandl. De l'Energie dans les ouvrages des beaux arts, in den Mem. de l'Acad. de Berlin, vom Jahre 1765. Deutsch im 1ten Th. s. Verm. Phil. Schriften S. 124. Aufl. v. 1782. — — Und von den **schönen Künsten überhaupt** handeln: L'Esprit des beaux Arts p. Mr. (Pierre) Esteve, Par. 1753. 12. 2 B. Eben diesem Verf. werden noch die Nouv. Dial. sur les Arts, P. 1755. 12. zugeschrieben. — Spectacle des beaux arts, ou Considerations touchant leur nature, leurs objets, leurs effets, et leurs règles principales; avec des observations sur la manière de les envisager, sur les dispositions necessaires pour les cultiver, et sur les moyens propres pour les étendre et les perfectionner, p. Mr. (Jacques) Lacombe, Par. 1758. 12. 1765. 12. (Die Veranlassung dazu hat der Verf. aus des Pluche Spectacle de la Nature genommen; und er will darin nicht so wohl das Mechanische der sch. Künste, wie er sich ausdrückt, lehren, als die Gegenstände derselben darstellen, ihre Grundsätze anwenden, u. s. w. Das Werk besteht aus drey Theilen, wovon der erste, in 6 Kap. Betrachtungen über die schönen Künste im Ganzen enthält, und de l'objet des beaux arts; des difficultés exterieures aux beaux arts pour leurs etablissemens et pour leurs progrès; des causes de la decadence du gout dans les beaux arts; des avantages que procurent les beaux arts; und des epoques principales dans lesquellet les beaux arts ont fleuri, der zweyte Theil, in 28 Kap. von der Poesie und ihren verschiedenen Gattungen, der dritte, in 14 Kap. von der Musik, als des choses sensibles que la Musique peut representer à l'imagination; des tableaux de moeurs et de caractères; de l'expression du sentiment et de la passion; de la melodie; du motif ou sujet du chant; de l'Harmonie et de l'accompagnement; de la mesure; des signes de la Musique; de la voix et des Instrumens; des Solo, des Duo, des Choeurs; de la Musique sur des Paroles religieuses; de l'opera und du R[illegible]catif, ziemlich oberflächlich handelt. Uebrigens ist das Werk nicht, wie in der ersten Ausg. dieser Zusätze, im Zutrauen auf Anderer Anzeigen, gesagt war, in Gesprächen abgefaßt. Ob die Fortsetzung, welche der Verf. davon verspricht, erschienen ist, weiß ich nicht. Daß sein Diction. portatif des beaux Arts . . . Par. 1752 u. f. 8. 3 B. 1759. 8. dem H. Sulzer die Veranlassung zu seiner Theorie gegeben, ist bekannt.) — **Ueber den Zweck der schönen Künste**, eine Abh. in dem 2ten Hefte von Deutschlands achtzehnten Jahrhundert, 1782. 8. — **Ueber den Unterschied der nachahmenden und zeichnenden Künste**, ein Aufs. von J. A. Eberhard, in s. Verm. Schriften, Halle 1784. 8. S. 111. — **Kurze Uebersicht der Künste**, von H. Hofstäter, in dem 2ten St. des ersten Bds. des Magaz. für Wissenschaften und Litteratur, Wien 1785. 4. — —

Von dem **Nutzen** und **dem Einfluß der schönen Künste, ihrem Verhältnisse zu den Wissenschaften**, u. d. m. in **lateinischer Sprache**: De elegantior. art. ac studior. usu et fructu ad discipl. acad. publ. eine Rede von C. G. Heyne, gehalten im J. 1766. im 1ten Bd. s. Opuscul. S. 268. — In **französischer Sprache**: Des rapports que les belles lettres et les sciences ont entre elles von la Nauze, in dem

13ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscript. — Sur l'utilité des belles-lettres . . . von ebend. Ebend. im 16ten Bde. — De l'influence des belles lettres sur la Philosophie von Bitaube, in den Mem. de l'Acad. de Berlin vom J. 1767. — Auch gehört, im Ganzen, noch hieher, Rousseaus berühmter Discours, (im 13ten Bd. s. W. Zweybr. Ausg.) mit den mancherley erschienenen Widerlegungen desselben. — In englischer Sprache: An attempt to show that a taste for the beauties of nature and fine arts has no influence favourable to Morals von Sam. Hall, in dem 1ten Bd. S. 223. der Mem. of the Litter. and Philos. Society of Manchester, Lond. 1785. 8. Deutsch, in der Uebers. dieser Schriften, Leipz. 1788. 8. — In deutscher Sprache: Von dem Einflusse der schönen Wissensch. auf das Herz und Sitten, eine (ursprünglich lateinisch gehaltene, aber, so viel ich weiß, nicht so gedrukte) Rede von Chrstn. F. Gellert, im 5ten Th. S. 76. s. Schriften, Aufl. von 1775. — Wie kann die Seele, durch das Studium der sch. Wissensch. und Künste zum wahren Guten gelenkt werden; von Aug. Fdr. Boeck, Stuttg. 1771. 8. — Abhandl. von den Ursachen des geringen Einflusses der schönen Künste auf die Denkungsart und Sitten des Volkes, von Lor. Westenrieder, in den Bayerischen Beytr. zur schönen und nützlichen Lectüre, München 1779. 8. — Ueber den Einfluß der schönen in die höhern Wissenschaften, von J. G. Herder, in den Abhandl. der Bayerischen Akademie Th. 1. S. 139. München 1781. 8. — Vom Einflusse der schönen Künste auf Staaten, von Riem, im 5ten St. S. 216. des 1ten Bds. der Monatsschr. der Berliner Akad. der Künste. — Ueber den Nutzen der bildenden Künste für die Gesellschaft, Ebendaselbst im 2ten Bde. S. 169. — —

Von der Geschichte der schönen Künste überhaupt: Essais sur l'hist. des belles lettres, des sciences et des arts, p. Mr. Juvenel de Carlencas, Lyon 1744. 12. 4 Th. verm. 1749. Deutsch, mit einigen Zus. und Verb. von J. F. Kappe, Leipz. 1749-1752. 8. 2 Th. — L'Origine et les progrès des arts et des sciences, p. Mr. Noblot, Par. 1746. 8. — Kernhistorie aller freyen Künste und schönen Wissensch. vom Anfange der Welt bis auf unsre Zeiten, Leipz. 1748-1749. 8. 3 Th. — Considerations sur les Revolutions des Arts . . . Par. 1755. 12. von Guil. Alex. Mehegan (Der Verf. hat s. Werk in achtzehn Zeitalter eingetheilt, deren jedes er, nach den wichtigsten dahin gehörigen Personen, benennt und schwatzt nun allerhand von der Verbindung der Künste mit den verschiedenen Staaten und ihrem Einfluß auf einander; von den Ursachen ihres Entstehens und ihres Unterganges; von den Quellen ihrer Erneuerung; von dem Grade ihrer Vollkommenheit; von ihrer Beschützung; von der Achtung, welche sie genossen, u. d. m.) — De l'Origine des Loix, des Arts et des Sciences, et de leurs progrès chez les anciens Peuples, Par. 1758. 4. 3 B. Haye 1758. 12. 3 B. von Yv. Goguet; Deutsch, Lemgo 1760. 4. 3 Bde. — Vom Ursprunge der Künste, besonders der schönen, von J. Ad. Schlegel, bey s. Batteux, Th. 2. S. 131. Aufl. von 1770. — — De l'amour des beaux arts, et de l'extrème consideration que les *Grecs* avoient pour ceux, qui les cultivoient, von Caylus, in dem 21ten Bd. S. 174. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausg. Deutsch, im 1ten Bd. S. 92. von dessen Abhandl. zur Gesch. und Kunst, Altenb. 1768-1769. 4. 2 B. — Plan der Geschichte der Poesie, Beredsamkeit, Musik, Mahlerey und Bildhauerkunst unter den Griechen, von C. C. L. Hirschfeld, Kiel 1770. 8. — — Considerations sur l'origine et les progrès des belles lettres chez les *Romains* et les causes de leur decadence, p. l'Abbé (Henry) le Moine d'Orgival, Par. 1749. 12. Deutsch, Han. 1755. 8. —

S. übrigens die, von jeder der Künste besonders handelnden Artikel. —

Kunst;

# Kunst; Künstlich.

Man braucht diese Wörter oft, um in den Werken des Geschmaks dasjenige auszudrüken, was blos von der Ausübung der Kunst abhängt, das ist, was zur Darstellung des Werks gehöret. An verschiedenen Orten dieses Werks ist angemerkt worden, daß jedes Werk des Geschmaks aus einem Urstoff bestehe, der einen von der Bearbeitung der Kunst unabhänglichen Werth habe, und daß dieser Urstoff durch das, was die Kunst daran thut, desto tüchtiger werde die Einbildungskraft lebhaft zu rühren, und dadurch die Wirkung zu thun, die der Künstler, zur Absicht hate. Darum unterscheidet man sowol in dem Künstler, als in seinem Werke, die Natur von der Kunst. Daß ein Mensch in seinem Kopfe Vorstellungen bilde, die werth sind andern mitgetheilt zu werden, ist eine Wirkung der Natur, oder des Genies; daß er aber diese Vorstellungen durch Worte, oder andere Zeichen so an den Tag lege, wie es seyn muß, um andre am stärksten zu rühren, ist die Wirkung der Kunst.

Im Grund ist sie nichts anders, als eine durch Uebung erlangte Fertigkeit, dasjenige, was man sich vorstellt oder empfindet, auch andern Menschen zu erkennen zu geben, oder es sie empfinden zu lassen. Man kann, ohne ein Mahler zu seyn, die fürtrefflichsten Bilder in der Phantasie entwerfen, und sie im schönsten Licht und in den reizendsten Farben sehen; aber nur die Kunst kann solche Bilder äußerlich darstellen. Darum werden zur Bildung eines Künstlers zweyerley Dinge erfodert: Natur, oder welches hier gleichbedeutend ist, Genie, das den Urstoff des Werks innerlich bildet; und Kunst, um denselben an den Tag zu bringen.

Aber auch zu dem, was blos der Kunst zugehört, werden gewisse Naturgaben erfodert. Nicht jeder, der sich eine gehörige Zeitlang in Darstellung der Dinge geübet, und die Regeln der Kunst erlernt hat, wird ein guter Künstler. Um es zu werden, muß er auch das besondere Kunstgenie, das ist, die Tüchtigkeit besitzen, das, was zur Ausübung gehört, leicht und gründlich zu lernen. Ein Mensch hat vor dem andern natürliche Fähigkeit gewisse Dinge, die von Regeln und von der Uebung abhangen, leicht auszuüben. Dieser hat alsdann ein Kunstgenie.

Horaz sagt: man habe die Frage aufgeworfen, ob ein Gedicht (man kann die Frage auf jedes andre Werk der Kunst anwenden) durch Natur, oder durch Kunst schätzbar werde:

> Natura fieret laudabile carmen an arte,
> Quaesitum est.

Er antwortet darauf, daß beydes zusammen kommen müsse; eine Entscheidung, die nicht kann in Zweifel gezogen werden.

Man trifft oft Werke der Kunst an, wo nur Kunst, andre, wo nur Natur herrscht; aber solche Werke sind nie vollkommen. Man kann eine Menge holländischer Mahler nennen, die die Kunst in einem hohen Grad der Vollkommenheit besessen haben, denen aber die Natur das Genie, große Vorstellungen in der Phantasie zu bilden, versagt hat. Ihre Werke sind als bloße Kunstsachen vollkommen; dienen aber weiter zu nichts, als zur Bewunderung der Kunst. Im Gegentheil sieht man auch oft Dichter und Tonsetzer, die das Genie haben, fürtreffliche Gedanken zu bilden, ob es ihnen gleich an der Knnst fehlet, sie vollkommen auszudrüken; ihr Ausdruk ist unharmonisch und hart.

Werke, an denen sich die Kunst in einem beträchtlichen Grad zeiget, darin man aber die Natur vermißt, werden

den blos künstliche Werke genannt. Sie können gefallen; denn es ist doch allemal eine Art der Vollkommenheit, genau nach Kunstregeln zu handeln. So hat man Ursache ein Blumen- oder Fruchtstük, das der Mahler blos nach der Natur copirt hat, zu bewundern, wenn es das Urbild vollkommen ausdrükt. Zu dieser vollkommenen Darstellung eines in der Natur vorhandenen Gegenstandes gelanget doch kein Künstler blos durch Befolgung der Kunstregeln; er muß nothwendig das Genie seiner Kunst besitzen.

Es giebt auch Werke, die so blos Kunst sind, daß auch nicht einmal das besondere Künstlergenie dazu erfodert wird; die blos durch Ausübung deutlicher Regeln, die jeder Mensch lernen kann, ihre Wirklichkeit erlangen. So ist eine nach allen Regeln der Perspectiv gemachte Zeichnung, darin nichts, als gerade Linien vorkommen. Diese kann jeder Mensch machen, der sich die Mühe giebt, die Regeln genau zu lernen und zu befolgen. Dergleichen Werke machen ohne Zweifel die unterste Classe der Kunstwerke aus; oder vielmehr gehören sie gar nicht mehr zu den Werken der schönen Künste, weil sie blos mechanisch sind. Die schönen Künste erkennen eigentlich nur die Werke für die ihrigen, deren bloße Darstellung oder Bearbeitung Genie und Geschmak erfodert, weil sie nicht nach bestimmten Regeln kann verrichtet werden. So kann z. B. kein Mahler ohne Genie und Geschmak ein guter Coloriste werden.

Bey Vergleichung der Natur und der Kunst kann man bemerken, daß dasjenige, was man blos der Natur zuschreibt, sich in einem Werk findet, ohne daß der Grund, warum es da ist, erkennt wird; die Kunst aber handelt aus Ueberlegung, und erkennet die Gründe, nach denen sie handelt. Der Künstler, der in dem Feuer der Begeisterung seine Arbeit entwirft, findet jeden einzelen Theil des Werks, ohne ihn lange zu suchen; die Gedanken drängen sich in seinem Kopf und bieten sich an Ort und Stelle von selbst dar *); der Entwurf wird fertig und ist oft fürtrefflich, ohne daß der Künstler die Gründe kennt, aus denen er gehandelt hat. Dieß ist Natur.

Wenn er nun aber hernach mit kalter Ueberlegung seinen Entwurf wieder betrachtet; wenn er die Beschaffenheit des Ganzen und der einzelen Theile überlegt und dabey findet, daß dieses oder jenes aus ihm bewußten Gründen anders seyn müßte, um dem Werk eine größere Vollkommenheit zu geben, und diesem zufolge die Aenderung macht: so ist dieses Kunst. Je mehr Erfahrung und Uebung der Künstler mit seinem Genie verbindet, je leichter entdeket er die Mängel des blos durch Genie entworfenen Werks. Also giebt die Kunst ihm die wahre Vollkommenheit, auch schon ohne Rüksicht auf seine äußerliche Darstellung. Das Gemählde, das nur noch in der Phantasie des Mahlers liegt, hat schon die Wirkung der Kunst erfahren, wenn Theile darin sind, die er aus Ueberlegung und Bewußtseyn gewisser Regeln hineingebracht hat.

Ueber dieses Verfahren der Kunst giebt man die Regel, daß es so viel wie möglich müsse versteckt werden; dieß heißt so viel, als: daß die durch Kunst in das Werk gebrachten Sachen, wie die andern, den Charakter und das Ansehen der Natur haben müssen. Diejenigen, welche das Werk betrachten, müssen das, was die Kunst darin gethan hat, von dem andern nicht unterscheiden können, sie müssen nirgend den Künstler erbliken, damit die Aufmerksamkeit allein auf das Werk gerichtet werde; denn nur in diesem Falle thut es seine volle Wir-

*) S. Begeisterung.

Wirkung. Wir bewundern einen Laocoon, weil wir blos seine Gestalt, seine Stellung, sein Leiden und die äusserste Bestrebung seiner Kräfte erbliken. Sollten wir bey dem Anblik dieses Werks nur etwas von den vielfältigen Bemühungen des Künstlers, seine mühsamen Veranstaltungen, jeden Theil dieses wunderbaren Werks im Marmor darzustellen, gewahr werden: so würde die Aufmerksamkeit von dem Werk abgezogen, und der reine Genuß desselben durch Nebenvorstellungen gestöhrt werden. Horaz sagt von den Erdichtungen, sie müssen der Wahrheit so nahe kommen, als möglich: ficta sint proxima veris; und so muß man von dem, was die Kunst thut, sagen, daß es der Natur völlig gleiche.

Die Franzosen nennen gewisse Wörter in gekünstelten Versen, die nicht nothwendig zum Sinne gehören, sondern blos da sind, um dem Vers seine mechanische Vollkommenheit zu geben, des chevilles, Nägel, um den Vers zusammen zu halten. Dergleichen Nägel und andere zum Gerüste des Kunstgebändes gehörige Dinge hat zwar jeder Künstler zu seiner Arbeit nöthig; aber in dem vollendeten Werke muß alle Spur derselben ausgelöscht seyn. Dieses ist oft sehr schwer: darum sagt man, es sey die größte Kunst, die Kunst zu verbergen. Dieses hat selbst Virgil in der Aeneis nicht überall zu thun vermocht. Aber in der ganzen Ilias wird man schwerlich irgendwo die Kunst des Dichters entdeken. Ueberall sieht man nur die Gegenstände, die er mahlt, und hört nur die Personen, die er redend einführt. So wird man selten in dem wunderbaren Colorit eines Titians oder van Dyks die Spur der Kunst gewahr, die man in Rembrandts Stüken fast überall entdekt.

Nirgend ist es wichtiger die Kunst zu verbergen, als im Drama, und besonders in der Vorstellung desselben; und doch wird auch von sehr guten Dichtern und Schauspielern nur gar zu oft gegen eine so wesentliche Regel gefehlet. Doch hiervon wird an einem andern Orte ausführlicher gesprochen werden *).

Bisweilen trifft man Werke der Kunst an, die so ganz Kunst sind, daß man die Natur darin vermißt. Man fühlt die Mühe und (wenn dieses zu sagen erlaubt ist,) riecht beynahe den Schweiß, den es dem Künstler ausgetrieben hat. Man sieht gleichsam das Recept, das er vor sich gehabt hat, um einen Theil nach dem andern mit Mühe zusammen zu setzen. Dieses begegnet den Künstlern ohne Genie, die blos die Regeln studirt haben, und die in der Arbeit von keinem innerlichen Trieb unterstützt werden. Anstatt der Begeisterung, die alles leicht und fließend macht, fühlt man bey ihren Werken die Marter, die sie ausgestanden, die Theile des Werks zusammen zu bringen.

Der beste Rath, den man dem Künstler geben kann, den Zwang der Kunst zu verstecken, ist dieser: daß er zum Entwurf seines Werks die Stunde der Begeisterung erwarte, und zur Ausarbeitung desselben sich hinlängliche Zeit nehme. Denn gar oft macht die Eil, daß man sich mit der Kunst aus der Noth hilft, da man bey längerem Nachdenken natürliche Auswege würde gefunden haben.

## Kunstgriff.

(Schöne Künste.)

Ein feines Mittel den Zwek zu erhalten, oder eine Schwierigkeit zu heben, ohne eine nothwendig scheinende Unvollkommenheit zuzulassen. Bey Verfertigung eines Werks von Geschmak können sich Schwierigkeiten von verschiedener Art zeigen, die sich nicht alle beschreiben lassen; daher

*) Im Artikel Natur.

her sind auch die Kunstgriffe mannichfaltig. Der Künstler, dem es an Genie und Schlauigkeit fehlt, Kunstgriffe zu erfinden, wird selten glüklich seyn. Eigentlich sind die Kunstgriffe da nöthig, wo der gewöhnliche Gang der Kunst entweder nicht weiter reichen, oder wo er natürlicher Weise in einen Fehler führen würde. Daher es zwey Hauptarten der Kunstgriffe giebt; solche, die durch ungewöhnliche Wege forthelfen, und solche, wodurch man den Fehlern aus dem Wege geht.

Von der ersten Art ist der Kunstgriff des Virgils, das Elend der Andromache zu erheben. Er wollte das Mitleiden für sie aufs höchste treiben, aber geradezu konnte er sie nicht unglücklicher machen, als sie nach unserer Empfindung schon war. Daher bedient er sich eines Kunstgriffs, daß er die Polyxena, deren Unglük das gröste ist, was man erdenken kann, gegen sie als glüklich vorstellt.

> O felix una ante alias Priameia virgo
> Hostilem ad tumulum Troiae sub moenibus altis
> Jussa mori *).

Auf diese Weise hat auch Homer den Achilles, außer dem, was er geradezu groses von seinem Heldenmuth sagt, erhoben, da er ihn immer weit über die Größten hervorragen läßt. Dahin gehört der von den Alten so gelobte Kunstgriff des Timanthes, der in dem Gemählde der Aufopferung der Iphigenia, den Menelaus das Gesicht unter dem Mantel verbergen lassen, weil er jede Art der Empfindung auf den andern Gesichtern schon erschöpft hatte **). Auf diese Weise verfahren die Mahler; wenn sie das Licht nicht hoher treiben können, und doch ein hoheres Licht nöthig haben: so verdunkeln sie das übrige, und erhalten dadurch eine Erhöhung, die unmittelbar nicht zu erhalten war.

Als ein Beyspiel eines Kunstgriffs der andern Gattung kann die Art angeführt werden, wie Euripides in der Phädra die heimliche Leidenschaft dieser Königin an den Tag bringt, ohne ihrem Charakter zu nahe zu treten, und ohne die Wahrscheinlichkeit zu beleidigen. Er setzt voraus, daß sie sich vorgenommen habe, ihr Geheimniß mit sich ins Grab zu nehmen. Man hätte aber vorher aus ihren Reden schließen müssen, daß sie einen großen Haß gegen ihren Stiefsohn Hippolitus habe. Daher sagt die Hofmeisterin ganz natürlich: du wirst durch deinen Tod machen, daß der Amazonin Sohn über deine Kinder herrschen wird; sie thut noch einige verächtliche Worte über den Hippolitus hinzu, und dadurch verräth die Königin ganz natürlicher Weise, was sie für ihn fühlt. Hiebey hat Euripides den Kunstgriff gebraucht, wodurch Eresistratus den Grund der Krankheit des Antiochus, des Seleuci Sohn, entdekt hat *).

Der dramatische Dichter hat vornehmlich solche Kunstgriffe nöthig, um die Auflösung des Knotens natürlich zu machen. Und es würde für die dramatische Kunst sehr vortheilhaft seyn, wenn sich jemand die Mühe gäbe, aus den besten Werken die Kunstgriffe zu sammeln und deutlich an den Tag zu legen. In der Musik sind die enharmonischen Rükungen eigentliche Kunstgriffe, um schnell aus einem Ton in einen ganz entlegenen herüber zu gehen **). Die Mahlerey hat mancherley Kunstgriffe, die Haltung und Harmonie hervorzubringen.

*) Aen. III. 321.
**) S. Plin. Hist. Nat. L. XXXV. c. 10.

*) S. Plut. im Leben des Demetrius.
**) S. Enharmonisch.

Die wahren Kunstgriffe sind allemal ein Werk des Genies, und nicht der eigentlichen Kunst, die ihre Erfindung nur erleichtert, indem sie die Anwendung und den Gebrauch dessen, was das Genie entwirft, möglich macht.

## Künstler.

Die Schilderung eines vollkommenen Künstlers ist ein so schweres Werk, daß dieser Artikel einen bloßen Versuch enthält, die Umrisse zu diesem Gemählde zu entwerfen, dessen völlige Ausführung nur von einer Meisterhand zu erwarten ist.

Das Wichtigste, was zu Bildung eines vollkommenen Künstlers gehört, muß die Natur geben; sein eigener Fleiß aber muß die Gaben der Natur entwikeln, und dann müssen noch von außen zufällige Veranlassungen dazu kommen, um ihn vollends auszubilden.

Da die schönen Künste für das Gefühl arbeiten, und eine lebhafte Rührung der Gemüther durch Sinnlichkeit der Gegenstände zu ihrem Augenmerk haben: so scheinet eine vorzügliche starke Empfindsamkeit der Seele die erste Anlage zu dem Genie des Künstlers zu seyn. Wer nicht selbst lebhaft fühlet, wird schwerlich in andern ein vorzügliches Gefühl erweken können. Ein Werk der schönen Kunst ist im Grunde nichts anders, als die äußere Darstellung eines Gegenstandes, der den Künstler sehr lebhaft gerührt hat. Nur das, was wir selbst mit voller Kraft in uns fühlen, sind wir im Stande durch die Rede, oder durch andre Wege auszudrüken, und andern fühlbar zu machen. Die Maxime, die Horaz dem Dichter empfiehlt, daß er selbst erst weinen soll, wenn er unsre Thränen will fließen sehen, läßt sich auf jedes Werk der Kunst anwenden. Alles, was wir durch die Kunst empfinden sollen, muß vorher von dem Künstler empfunden werden.

Darum kann er als ein Mensch angesehen werden, der vorzüglich lebhaft empfindet, und gelernt hat, seine Empfindung, nach Maaßgebung der Kunst, auf die er sich gelegt hat, an den Tag zu legen; Redner und Dichter durch die Rede, der Tonsetzer durch unartikulirte Töne. Die Menschen also, die stärker, als andre, von ästhetischen Gegenständen gerührt werden, besitzen die ersten Anlage zur Kunst.

Wir würden zu weit von dem Weg, der hier zu betreten ist, abgeführt werden, wenn wir uns in eine genaue psychologische Betrachtung dieser lebhaften Empfindsamkeit einlassen wollten. Wir müssen uns auf das einschränken, was unmittelbar zum gegenwärtigen Vorhaben gehört.

Sie setzet scharfe und feine Sinnen voraus. Wer schwach höret, wird weniger von leidenschaftlichen Tönen gerühret, als der, der ein feines Ohr hat; und so ist es auch mit andern Sinnen. Darum liegt etwas von der Anlage zum Künstler schon in dem Bau der Gliedmaßen des Körpers. Dazu muß eine sehr lebhafte Einbildungskraft kommen. Durch diese bekommen die sinnlichen Eindrüke, wenn der Gegenstand, von dem sie abhängen, auch nicht vorhanden ist, eine Lebhaftigkeit, als ob sie durch ein körperliches Gefühl wären erwekt worden. Der Mahler sieht seinen abwesenden Gegenstand, als ob er wirklich mit allen Farben der Natur vor ihm läge, und wird dadurch in Stand gesetzt ihn zu mahlen *).

Ferner wird diese Empfindsamkeit des Künstlers durch eine lebhafte Dichtungskraft unterstützt. Menschen, deren Genie auf die deutliche Entwiklung der Vorstellungen geht, abstrakte Köpfe, die den Gegenstän- den

*) S. Einbildungskraft.

den der Erkenntniß alles Körperliche benehmen, um blos mit dem Auge des Verstandes das Einfache darin zu fassen, sind zu strengen Wissenschaften aufgelegt; zu den schönen Künsten wird nothwendig ein Hang zur Sinnlichkeit erfodert. Dieser macht, daß wir uns das Abstrakte in körperlichen Formen vorstellen, daß wir sichtbare Gestalten bilden, in denen wir das Abstrakte sehen. Je mehr Fertigkeit ein Mensch in dieser Kraft zu dichten hat, je lebhafter wirken die von Sinnlichkeit entfernten Vorstellungen auf ihn. Darum ist jeder Künstler ein Dichter; die vornehmste Kraft seines Genies wird angewendet, die Vorstellungen des Geistes in körperliche Formen zu bilden. Dieser Hang zeiget sich nirgend deutlicher, als bey den Künstlern, die vorzüglich den Namen der Dichter bekommen haben, die mehr, als andere, abstrakte Vorstellungen mit Sinnlichkeit bekleiden, weil sie mehr, als andre Künstler, mit solchen Vorstellungen zu thun haben. Daher kommt die poetische Sprache, die voll Metaphern, voll Bilder, voll erdichteter Wesen ist, und die selbst dem bloßen Klang ein innerliches Leben einzuhauchen im Stand ist.

Es ist ebenfalls eine Wirkung dieser Dichtungskraft, und dieses Hanges zur Sinnlichkeit, daß man das Unmaterielle und Geistliche in der Materie entdeket, welches eine vorzügliche Gabe des Künstlers ist; daß man in bloßer Mischung todter Farben Sanftmuth oder Strengigkeit fühlet. Daß man in blos körperlichen Formen, in der schlanken Gestalt eines Menschen, in der Bildung einer Blume, selbst in der Anordnung der leblosesten Dinge, der Hügel und Ebenen, der Berge und Thäler, etwas geistliches, oder sittliches, oder leidenschaftliches entdeket, ist eine Wirkung dieser Sinnlichkeit; wie wenn Hagedorn zu einer Schönen sagt:

> Erkenne dich im Bilde
> Von dieser Flur.
> Sey stets wie dieß Gefilde,
> Schön durch Natur,
> Erwünschter, als der Morgen,
> Hold wie sein Strahl,
> So frey von Stolz und Sorgen,
> Wie dieses Thal.

In dieser Empfindsamkeit, die wir für die Grundlage des Künstlergenies halten, liegt unmittelbar der Grund der jedem Künstler so nothwendigen Begeisterung. Diese bringet die schönsten Früchte hervor, und trägt, wie schon anderswo bemerkt worden ist *), das meiste zur Erfindung und lebhaften Darstellung der Sachen bey, indem die Seele des Künstlers durch die Stärke der Empfindsamkeit in einen hohen Grad der Wirksamkeit gesetzt wird.

Aber mit dieser Anlage zum Kunstgenie muß ein reiner Geschmak an dem Schönen verbunden seyn, der die Sinnlichkeit des Künstlers vor Ausschweifungen bewahre. Denn nichts ist ausschweifender und zügelloser, als eine sich selbst überlassene lebhafte Einbildungskraft. Der Künstler ist einigermaßen als ein Mensch anzusehen, der wachend träumet, und der mit Vernunft raset; wenn ihn diese verläßt, geräth er in abentheuerliche Ausschweifungen.

Wie ein Mensch, der es in der schönen Tanzkunst zu einer gewissen Fertigkeit gebracht hat, auch da, wo er auf seine Bewegungen nicht Acht hat, und selbst in dem größten Feuer der Thätigkeit, da er sich selbst vergißt, noch immer angenehmer und besser gezeichnete Stellungen und Bewegungen annimmt, als ein anderer, so wird auch ein Künstler, dessen Geschmack am Schönen einmal festgesetzt ist, in dem größten Feuer der Begeisterung sich nie so weit vergessen, daß



*) S. Begeisterung.

daß er sich gänzlich vom Schönen entfernt. Dieser Geschmak muß die Phantasie überhaupt immer begleiten, damit die Vorstellungen des Künstlers allemal den Grad des Schönen erhalten, der sie angenehm, eindringend und auch der äußerlichen Form nach interessant macht *). Diese schätzbare Gabe ist nicht allemal mit der lebhaften Empfindsamkeit verbunden; sie muß als eine besondere für sich selbst bestehende Eigenschaft angesehen werden.

Diese beyden Eigenschaften verbunden können schon einen feinen Künstler bilden; aber der große Künstler, dessen Werke von Wichtigkeit seyn sollen, muß noch andere Gaben besitzen. Der beste Blumenmahler ist darum noch nicht ein grosser Mahler; und der in der Dichtkunst die artigsten Kleinigkeiten an den Tag bringt, kann sich darum nicht auf die Bank setzen, wo Homer, Sophokles oder Horaz sitzen **). Liebe zu dem Vollkommenen und Guten und gründliche Kenntniß desselben muß zu jenen Gaben nothwendig hinzukommen †). Nur der starke Denker, der zugleich überall das Gute sucht, für den das Vollkommene und das Gute das höchste Interesse haben, bildet und bearbeitet in seinem Geiste Gegenstände, die den schönen Künsten ihren größten Werth geben. Horaz sagt, der sey der vollkommene Künstler, der das Nützliche in das Angenehme mische; aber es ist dem höchsten Zweck der Künste gemäßer, diesen Satz umzukehren, und den für den wahren Künstler zu halten, der das Angenehme in das Nützliche mischt. Soll aber das Nützliche die Grundlage der besten Werke der Kunst seyn, so muß der Künstler einen vorzüglichen Geschmak an dem Vollkommenen und Guten haben. Es ist nicht die Sinnlichkeit mit dem Geschmak am Schönen verbunden, wodurch Homer und Sophokles, und Phidias und Raphael, in der Reyhe der Künstler den ersten Rang behaupten; diesen erwarben sie sich dadurch, daß sie mit jenen Gaben die Liebe zur Vollkommenheit verbunden haben. Wer an Geist und Gemüth ein großer Mann ist, wer eine starke Vernunft mit einem großen Herzen verbindet, und bey dieser Größe noch jene sinnliche Empfindsamkeit und den Geschmak am Schönen hat, der ist auch der große Künstler.

Also müssen fast alle große Gaben des Geistes und Herzens zusammenkommen, um das große Kunstgenie zu bilden. Deswegen darf man sich nicht wundern, daß die Künstler vom ersten Range in so kleiner Anzahl sind, und nur von Zeit zu Zeit erscheinen.

Und doch ist es mit diesen Talenten noch nicht ausgerichtet; sie machen den Künstler fähig, den Stoff zu seinem Werk in seiner eigenen Vorstellungskraft zu bilden, wenn die Materialien dazu vorhanden sind. Diese bekommt er blos aus Erfahrung, Kenntniß der Welt und der menschlichen Angelegenheiten. Das größte Kunstgenie wird kein beträchtliches Werk bilden, so lange es ihm an dieser Erfahrung und Kenntniß der Welt fehlet. Zur Beredsamkeit ist es nicht genug, das Genie des Demosthenes, oder des Cicero zu haben; man muß auch die Gelegenheit gehabt haben, dieses Genie an wichtigen Gegenständen zu versuchen.

Die Talente sind also einigermassen todte Kräfte, so lange der Kopf des Künstlers leer an Vorstellungen ist, die sein Genie bearbeiten kann. Also muß auch die Erziehung, Lebensart und Erfahrung zu dem Genie hinzukommen. Daß die griechischen Künstler alle andere übertroffen haben, kommt nicht von ihrem größern Geni

*) S. Schön.
**) S. Klein.
†) S. Kraft.

Genie her, sondern von diesem Zufälligen, weil sie mehr Gelegenheit als andre gehabt haben, große Dinge zu sehen *). Ein Jüngling, von dem besten poetischen Genie, der in der Unwissenheit über Menschen und menschliche Angelegenheiten aufgewachsen ist, findet in der ganzen Masse seiner Vorstellungen nichts, das ihn interessirt, bis das Gefühl der Freundschaft oder der Liebe in ihm rege wird, und er den Genuß des Lebens empfinden lernt. Sein großes Genie wird also auch nichts wichtigeres, als eine verliebte Elegie, Aeußerung der Freundschaft, ein Trinklied, oder etwas von dieser Art hervorbringen können. Wie mancher Mahler mag mit dem größten Genie zur Kunst ein Blumen- oder Landschaftsmahler geblieben seyn, weil es ihm an Kenntniß und Erfahrung gefehlt hat, größere Gegenstände zu bearbeiten! Wenn also die Natur einem Menschen alles gegeben hat, was zum Genie eines großen Künstlers gehöret, so muß auch das Glük ihn durch Wege geführt haben, wo er die Natur und die Menschen von mehrern interessanten Seiten hat sehen können. Erst alsdann besitzt er alles was nöthig ist, ein wichtiges Werk der Kunst in seinem Kopfe zu entwerfen.

Die psychologische Kenntniß des Menschen, der fast unerforschlichen Wege und Tiefen der Einbildungskraft und des Herzens, muß das Studium der Kunst vollenden. Es ist unendlich leichter den Weg der Vernunft, der ganz gerade ist, als die krumme Bahn der Sinnlichkeit zu erforschen. Es giebt nur eine Art die Vernunft zu überzeugen; aber auf unzählige Arten kann die Sinnlichkeit angegriffen werden. Die muß der vollkommene Künstler also kennen; damit er immer diejenige wähle, die ihn zum Zwek führet.

*) S. die Alten.

Aristoteles hat für die Redner eine Theorie der Leidenschaften geschrieben, daraus sie lernen sollten, wie jeder beyzukommen sey. Dieß ist noch der leichteste Theil der psychologischen Kenntnisse des großen Künstlers. Die Einbildungskraft thut bey den Leidenschaften das Meiste. Wer ihre wundervollen Wirkungen kennte, müßte diese völlig in seiner Gewalt haben. Aber in keinem Theil ist die Psychologie unvollkommener, als in diesem. Hier ist den Philosophen ein weites und wenig angebautes Feld zu ruhmvollen Arbeiten offen. Leibnitz und Wolf haben den Eingang zu diesen Feldern eröffnet. Deutschlands Philosophen! euch kommt es zu, hineinzugehen, und es zu bearbeiten; dem Menschen überhaupt die wichtigste Eigenschaft seiner Seele, und dem Künstler das fürnehmste Werkzeug die Gemüther zu lenken, näher bekannt zu machen!

Sowol die Erfindung des Stoffs, als die Bearbeitung desselben, erfodern eine gute Erfindungskraft: ein Genie, zu Erreichung jeder Absicht die eigentlichsten Mittel zu erfinden. Der Künstler ist ein Mann, der die Mittel, das menschliche Gemüth zu lenken, in seiner Gewalt haben muß. Dazu ist es noch nicht hinlänglich, daß er den Menschen kennt; er muß das glükliche Genie besitzen, den zur Führung des Menschen nöthigen Darstellungen hinlängliche Kraft zu geben. Von den mannichfaltigen Gestalten, die die Gedanken der Menschen annehmen können, muß er für jeden Fall die kräftigste zu finden und auszudrüken im Stande seyn. Was Virgil von einem großen Redner sagt: regit dictis animos et pectora mulcet *), das muß jeder Künstler in seiner Art zu thun im Stande seyn.



*) Er lenkt die Gemüther durch sein Zureden, und besänftiget die Wuth der Leidenschaft.

seyn. Dazu wird aber unstreitig ein Genie von der ersten Größe erfodert. Darum verkennen die, welche dem Künstler seinen Rang neben dem Handwerksmann anweisen, die Natur und den Zwek der Künste gänzlich. Nur wahrhaftig große Geister können große Künstler seyn.

Zu diesen Gaben, Fähigkeiten und Kenntnissen muß nun noch das eigentliche Studium der Kunst, und die Fertigkeit der Ausübnng hinzukommen. Die Erlernung der Kunst trägt vielleicht zur Stärkung des Genies wenig bey, aber die Ausübung macht doch alle Fähigkeiten zu Fertigkeiten; deswegen ist eine beständige und tägliche Uebung dem Künstler höchst nöthig. Darum ist die Maxime, die man dem Apelles zuschreibt, keinen Tag, ohne einige Striche zu machen, vorbey gehen zu lassen, sehr gut. Man wird in der Geschichte der Künstler fast durchgehends finden, daß vorzüglich große Künstler auch die größte Arbeitsamkeit gehabt haben. Mit dieser Arbeitsamkeit und täglichen Uebung in dem Mechanischen der Kunst, muß auch ein anhaltendes Studium der besten Kunstwerke verbunden werden. Dieses hilft dem Genie am meisten zu seiner völligen Entwiklung, weil es eigentlich nichts anders, als eine beständige Uebung desselben ist *).

Dem Künstler ist zu rathen, daß er seinen Ruhm nicht auf seine Talente, sondern auf den edlen und großen Gebrauch, derselben stütze. Er kann, wie wir anderswo **) deutlich gezeiget haben, seiner Nation die wichtigsten Dienste leisten, die von menschlichen Gaben zu erwarten sind. Er kann sich so viel Ehre erwerben, als der Feldherr, oder als der Verwalter der Gerechtigkeit, oder als der die Menschen erleuchtende Philosoph. Weh ihm, wenn er sich selbst durch unbedeutende, oder gar niedrige Werke, dieser Ehre beraubet!

*) S. Studium.

**) Im Artikel Künste.

## Kunstrichter.

Dieser Name kommt eigentlich nur demjenigen zu, der außer den Talenten und Kenntnissen des Kenners, wovon an seinem Orte gesprochen worden *), auch noch alle Kenntnisse des Künstlers besitzet, dem es also, um ein Künstler zu seyn, nur an der Fertigkeit der Ausübung fehlet. Wie der Kenner beurtheilet er den Werth eines Kunstwerks; aber überdem weiß er noch, wie der Künstler zum Zweck gekommen ist; er kennet alle Mittel, ein Werk vollkommen zu machen, und entdeket die nächsten Ursachen der Unvollkommenheit desselben. Sein Urtheil geht nicht blos auf die Erfindung, Anlage und die Wirkung eines Werks, sondern auf alles, was zum Mechanischen der Kunst gehört, und er kennet auch die Schwierigkeiten der Ausübung.

Darum ist er der eigentliche Richter über alles, was zur Vollkommenheit eines Kunstwerks gehöret, und der beste Rathgeber des Künstlers; da der Kenner blos dem Liebhaber zum Lehrer dienet. Wer mit Ehren öffentlich als ein Kunstrichter auftreten will, muß sowol den Kenner als den Künstler zurechte weisen können. Wenn jener mehr verlanget, als von der Kunst zu erwarten ist, muß er ihm sagen, warum seine Erwartung nicht kann befriediget werden; und wenn dieser gefehlet hat, muß er ihm zeigen, wo der Mangel liegt, und durch was für Mittel ihm hätte können abgeholfen werden. Wenn man bedenkt, wie viel Talente und Kenntnisse zu einem wahren Kunstrichter gehören, so wird man leicht begreifen, daß er eben so selten als ein guter Künstler seyn müsse.

Es

*) S. Künstler.

Es ist wahr, die Künste sind ohne Hülfe der Kunstrichter zu einem hohen Grad der Vollkommenheit gestiegen. Aber dieses beweiset nicht, daß im Reiche der Künste der Kunstrichter eine überflüßige Person sey. Der Geist des Menschen hat von der Natur einen, keine Gränzen kennenden Trieb nach immer höher steigender Vollkommenheit, zum Geschenke bekommen. Wer wird sich also unterstehen ihm Schranken zu setzen? So lange die Critik einen höhern Grad der Vollkommenheit sieht, kann niemand sagen, daß er über die Kräfte der Kunst reiche.

Doch kann auch dieses nicht geläugnet werden, daß die Künste meistentheils ihrem Verfall am nächsten gewesen, wenn die Critik und die Menge der Kunstrichter aufs höchste gestiegen sind. Die griechischen Dichter, die später als Aristoteles gelebt haben, scheinen weit unter denen zu seyn, die vor diesem Kunstrichter gewesen sind. Und wer wird sich getrauen zu behaupten, daß die lateinische Dichtkunst nach Horaz, oder die französische nach Boileau höher gestiegen sey, nachdem diese Kunstrichter das Licht der Critik haben scheinen lassen?

Aber dieses beweist nichts gegen die Critik. Die fürtrefflichen Werke der Kunst mögen immer älter als sie seyn, so wie die edelsten Thaten der philosophischen Kenntniß der Sittenlehre können vorhergegangen seyn. Man hat große Heerführer und große Kriegsthaten gesehen, ehe man über die Kriegskunst geschrieben hat, und vor der Philosophie gab es große Philosophen. Dieses beweist blos, daß die Bestrebungen des Genies nicht von Theorien und Untersuchungen abhangen, sondern ganz andere Veranlassungen haben. Der Mangel des Genies kann durch die helleste Critik nicht ersetzt werden; und wenn auch dieses vorhanden ist, so wird es nicht durch Kenntniß der Regeln, sondern durch innerliche Triebe, die von irgend einer Nothwendigkeit herkommen, in Wirksamkeit gesetzt. Der Mensch, dem die Natur alles gegeben hat, sinnreich und erfinderisch zu werden, wird es doch erst dann, wenn ihn irgend eine Noth antreibet, seine Kräfte zusammen zu nehmen. Diese Bestrebung entsteht freylich nicht aus der Critik. Schon Aeschylus hat angemerkt, daß die Nothwendigkeit, und nicht die Kenntniß der Kunst dem Genie seine Stärke giebt (*). Aber diese Kräfte haben eine Lenkung nöthig, um den nächsten Weg einzuschlagen, der zum Zwek führet.

Man erkennet deutlich, warum nicht eher große Kunstrichter entstehen können, als bis große Künstler gewesen sind. Denn aus Betrachtung der Kunstwerke entstehet die Critik. Daß aber die Künste fallen, nachdem die Critik das Haupt empor hebt, muß von zufälligen Ursachen herkommen. Denn in der deutlichen Kenntniß der Kunst kann der Grund von der Unthätigkeit des Genies nicht liegen.

Freylich kann eine falsche und spitzfindige Critik den Künsten selbst sehr schädlich werden, wie eine spitzfindige Moral einen sehr schlimmen Einfluß auf die Sitten haben kann. Es ist tausendmal besser, daß die Menschen von gutem sittlichen Gefühl nach ihren natürlichen und unverdorbenen Empfindungen, als nach Grundsäzzen und Lehren einer sophistischen Sittenlehre handeln. Und in diesem Falle sind auch Künstler von gutem natürlichen Genie in Beziehung auf eine spitzfindige Critik. Nur so lange als sie aus ächten Grundsätzen, ohne Zwang und Sophisterey, natürliche Folgen zieht, wird sie unfehlbar



*) Τεχνη δ' ἀναγκης ἀσθενεστερα μακρῳ. Prometh. v. 513.

bar dem Genie der Künstler nützlich werden.

Aber sie ist der Gefahr auszuarten, und den Künsten zu schaden, ausgesetzt, so bald sie zu einem gewissen Grad des Flors und äußerlichen Ansehens gestiegen ist. Die ersten Kunstrichter widmeten ihr Nachdenken der Theorie der Künste, weil die Natur ihnen das besondere Genie zu Untersuchungen dieser Art gegeben hatte; was sie bemerkten und entdekten, hatte das Gepräge der Gründlichkeit, ob es gleich noch nicht allgemein und vollständig genug war. Nachdem einmal die Critik durch dergleichen Bemerkungen mit Sätzen so weit bereichert worden, daß es der Mühe werth war, sie in ein System zu sammeln: so wurde sie zu einer Wissenschaft, die nun auch mittelmäßigen und seichten Köpfen in die Augen leuchtete. Nicht nur Männer von Genie, sondern auch blosse Liebhaber ohne Talente widmeten ihr ihre Zeit. Diese bildeten sich ein, man könne sie lernen, weil die Kunstsprache, und die einmal in die Wissenschaft aufgenommenen Sätze sich leicht ins Gedächtniß fassen lassen. Was also im Anfange die Frucht des wahren Genies war, wurde nun zur Modewissenschaft, auf welche sich Leute ohne Genie und Talente legten. Jeder seichte Kopf, der sie ohne Verstand blos durch das Gedächtniß gefaßt hatte, versuchte sie mit seinen eigenen Sätzen, mit neuen Wörtern, an denen das Genie keinen Antheil hatte, zu bereichern; und so wurde die Critik zuletzt zu einem Gewäsche, in welchem man nur mit großer Mühe die von den wahren Kunstrichtern gemachten Entdekungen noch wahrnehmen konnte. Wenn nun zugleich auch Menschen ohne natürlichen Beruf sich auf die Künste legen: so glauben sie dieselben aus den Theorien erlernen zu können; und so werden Künste und Critik zugleich verdorben. Dieses Schiksal haben unter den Griechen die Rhetorik und zugleich die Beredsamkeit gehabt. Aristoteles, der als ein Mann von Genie über diese Kunst geschrieben hatte, bekam tausend Nachfolger ohne Genie, welche nach und nach die Theorie der Kunst in einen beynahe leeren Wortkram verwandelten, so daß man zuletzt in einem einzigen Worte aus der Ilias acht verschiedene rhetorische Figuren entdekte, deren jede ihren besondern Namen hatte. Und nun gab es auch schwache Köpfe, die aus den Rhetoriken die Beredsamkeit erlernen wollten. Auf diese Weise mußte die Kunst durch die Critik zu Grunde gehen. Dieses Schiksal haben die schönen Künste mit den Wissenschaften gemein: so ist es der Logik, der Metaphysik, der Sittenlehre, und überhaupt der ganzen Philosophie gegangen. Die schätzbaresten Erfindungen des menschlichen Genies werden allmählig verdorben, nachdem sie so weit gekommen sind, daß sie durch ihren äußerlichen Glanz die eitele Ehrsucht schwacher Köpfe reizen. Diese wollen denn das Ihrige auch dazu beytragen; da es ihnen aber an Genie fehlt, so besteht ihr Beytrag in einem leeren Wortgepränge und einer Menge willkührlicher und sophistischer Sätze, die sie für Wahrheiten ausgeben; und so fällt die ganze Erfindung in eine finstere Barbarey. Der, welcher zuerst auf die Gedanken gekommen ist, einen wilden Baum durch Verpflanzung in bessern Boden, durch Wartung und durch Beschneiden zu verbessern, war ein Mann von Genie, der Erfinder der Pflanzkunst; der aber, der endlich, um auch etwas Neues in dieser Kunst zu erfinden, den kindischen Einfall gehabt, dem Baume durch Beschneiden die Form einer Säule, oder eines Thieres zu geben, hat den Ruhm, der Kunst den letzten tödtlichen Streich versetzet zu haben.

Man muß es deswegen nicht der Critik selbst, nicht den Kunstrichtern von Genie, sondern den Sophisten, die aus dieser Wissenschaft ein Handwerk gemacht haben, zuschreiben, wenn die schönen Künste durch Theorien verdorben werden. Den ächten Kunstrichter wollen wir als den Lehrer des Künstlers ansehen, und diesem rathen auf seine Stimme zu horchen. Zwar scheint es, daß der Künstler auch der beste Richter über die Kunst seyn sollte. Wenn man aber bedenkt, wie viel Zeit, Nachdenken und Fleiß die Ausübung erfodert: so läßt sich begreifen, daß ein zur Kunst gebohrnes Genie, (und ein solches muß der Kunstrichter seyn,) das sich selbst mit der Ausübung nicht beschäfftiget, in gar vielen zur Kunst gehörigen Dingen noch weiter sehen muß, als der Künstler selbst.

## Kunstwörter.

Die Künstler und Kunstrichter bedienen sich, wenn sie von Kunstsachen reden, vieler Wörter, die im gemeinen Leben, oder in Wissenschaften sonst nicht oder wenigstens nicht in der Bedeutung, die sie in der Kunstsprache haben, vorkommen, und deswegen Kunstwörter genennt werden. Man hat so wenig Ursache sich über die Kunstwörter zu beklagen, daß man vielmehr ihre Anzahl so lange vermehren sollte, bis jeder in der Theorie und Ausübung der Künste vorkommende klare Begriff sein Wort hat.

Es kann allerdings ein großer Mißbrauch davon gemacht werden; wie man denn die Sprache überhaupt mißbraucht, und nur zu oft statt der Gedanken bloße Wörter sagt. Es ist in dem vorhergehenden Artikel angemerkt worden, daß es der Kunstsprache, wenn sie in die Hände seichter Köpfe kommt, eben so geht, wie der wissenschaftlichen Sprache der Metaphysik, die unter den Händen der Scholastiker zu einem leeren Geschwätz geworden ist.

Ein andrer schlimmer Mißbrauch der Kunstsprache wird von denen gemacht, die in Schriften, die nicht für Liebhaber und Kenner der Kunst, sondern für alle Leser überhaupt geschrieben sind, in der Kunstsprache reden, und dadurch unverständlich werden. Die Künste sind für alle Menschen; und diejenigen, die sich einmal der Welt als Lehrer ankündigen, müssen die Gelegenheiten ergreifen, ihnen die Werke der Kunst, die ihnen nutzen können, bekannt zu machen; auch so gar sie von ihrem Werth oder Unwerth, von ihren Vollkommenheiten und Mängeln zu unterrichten. Thun sie es aber in der Kunstsprache, so ist ihr Unterricht vergeblich, weil der gemeine Leser sie nicht versteht, oder gar auf den Wahn geräth, als ob die Kenntniß der Kunstwerke von einer Menge schwer zu verstehender Wörter abhange.

Ein Kenner thut wohl, wenn er bey guter Gelegenheit selbst den gemeinen Mann, den er beym Schauspiel spricht, auf das Gute und Schlechte desselben aufmerksam macht. Aber er muß dabey bedenken, daß er keinen Kenner, dem die Kunstsprache geläufig ist, vor sich hat. Diesem könnte er vermittelst der Kunstwörter sehr kurz seine Beobachtungen mittheilen. Aber mit dem gemeinen Mann muß er nicht von Ankündigung, von Knoten, von Charakteren, Monologen, von Coup de Theatre, und dergleichen Dingen sprechen, davon er nichts versteht. Er muß eben das, was die Kunstwörter bedeuten, durch ihm bekannte Wörter ausdrüken.

Unter Kennern sind die Kunstwörter von vielfältigem Nutzen. Sie kürzen die Reden ungemein ab; sie machen, daß man sich gar vieler den Künsten wesentlicher Begriffe, die ohne

Digitized by Google

ohne besondere Zeichen nicht genug helfen würden, versichert. Der, dem die Kunstsprache geläufig ist, denkt, blos weil er außer den Begriffen der Sachen die Töne der Wörter besitzt, weit bestimmter und ausführlicher an alles, worauf er Achtung zu geben hat. Die Kunstwörter dienen ihm zur Beurtheilung, wie dem Redner die rhetorischen Fächer (Topica) zur Erfindung dienen. Wem beym Anschauen eines Gemähldes gleich alle mahlerische Kunstwörter einfielen, dessen Beurtheilung würde eben darum keine zum Gemählde erforderliche Eigenschaft entgehen. Es ist kaum zu glauben, wie viel uns sonst bekannte Begriffe da, wo man sie nöthig hätte, uns entgehen, wenn der Ton der Worte, wodurch sie bezeichnet werden, uns nicht einfällt. Was, wie die deutlichen Begriffe, blos im Verstande liegt, verschwindet wie ein leichter Nebel, wenn es nicht an irgend einen der äußern Sinne angehängt wird. Der gemeine Mann, der ein Gebäude betrachtet, sieht an demselben gerade die Theile, die dem Kenner der Baukunst in die Augen fallen. Aber alles was er sieht, fließt in dem Kopfe des Unwissenden in einen unförmlichen Klumpen zusammen: er kann nichts davon beschreiben und also auch nichts beurtheilen, da der Kenner vermittelst der Kunstwörter alle diese Begriffe von einander abgesondert sieht, und folglich das Gebäude seiner Beurtheilung unterwerfen kann.

Es wäre demnach zur Ausbreitung der Kenntniß der Kunst allerdings sehr gut, daß die Kunstwörter allmählig, aber ja nicht ohne die Begriffe, deren Zeichen sie sind, in die gemeine Sprache übergetragen würden. Und der würde gewiß ein nützliches Werk thun, der ein Wörterbuch aller zu den schönen Künsten gehörigen Wörter, mit richtiger Bestimmung ihrer Bedeutung herausgäbe.

Für die Kenntniß und Theorie der Künste selbst bleibet in Absicht auf die Kunstwörter noch die wichtige Arbeit übrig, daß man ihre Bedeutung allgemeiner, oder, wie man in der Metaphysik spricht, transcendent, mache. Die Künste sind im Grund einerley, behandeln ähnliche Gegenstände, und durch ähnliche Mittel. Keine Kunst hat Regeln, oder Maximen, davon das Allgemeine nicht auch in andern Künsten vorkomme. Die Sprache hat ihre Zeichnung, ihr Colorit, ihr Helldunkeles, ihre Gruppirungen, wie die Mahlerey. Nur sind diese Dinge in einer Kunst eher zu bemerken, als in einer andern. Daher entstehen Kunstwörter, die man anfänglich nur in einem Zweige der Kunst braucht. Zur Vollkommenheit der Theorie der Künste ist nöthig, daß man jede besonders kenne, und das Verfahren der einen in die andre herübertrage.

— Alterius sic
Altera poscit opem. —

Alsdenn werden die, sonst einzeln Künsten eigenen Kunstwörter allgemein gemacht.

## Kupferdruker.

Die Kupferstecherkunst verdienet wegen ihres ausgebreiteten Nutzens, auch in den kleinesten Nebenzweigen, zur Vollkommenheit gebracht zu werden. Der Kupferstecher hat das Seinige gethan, wenn er seine Platte völlig ausgearbeitet hat; aber ein beträchtlicher Theil seiner Arbeit geht verloren, wenn dieselbe nicht gut abgedrukt, oder gar durch ungeschikte Behandlung bald verdorben wird. Es gehören wieder andre Geschiklichkeiten und Sorgen zu diesem Abdruken; darum ist der Kupferdruker ein besonderer, dem Kupferstecher untergeord-

geordneter Künstler. Wenigstens ist es in Frankreich so, wo diese Kunst auf das höchste gestiegen ist: und unsere deutsche Kupferstecher vom ersten Range haben Ursache darüber verdrießlich zu seyn, daß der Mangel an guten Kupferdrukern ihnen einen Theil ihrer Kunst zernichtet, oder doch beschwerlich macht.

Der Kupferdruker muß eine gute Kenntniß der Farbe und des Papiers besitzen; muß das Einweichen desselben, und die Handgriffe des Einreibens und Abreibens der Farbe, und des Drukens selbst vollkommen verstehen. Wo ihm eines dieser Stüke fehlet, liefert er entweder schlechte Abdrüke, oder er verderbt in kurzem die Platte. Das meiste kommt auf die Farbe und das gute Ein- und Abreiben derselben an, damit nicht nur jeder Strich des Grabstichels oder der Nadel, so fein er auch seyn mag, sich richtig abdruke, sondern auch jeder im Abdruk die verhältnißmäßige Stärke habe. Denn wenn nicht alle Striche in dem Abdruk gerade so, wie in der Platte selbst sind, so ist das Kupfer nicht so, wie es nach der Absicht des Kupferstechers seyn sollte.

* *

Zu dem Abdrucken der Kupfer finden sich, unter andern, Anweisungen in dem bey dem Art. Aezkunst (S. 65. a) angeführten Werke des Abr. Bosse, so wie in Faithorne's Art of graving and Etching . . Lond. 1702. 12. und in den Miscell. Artistischen Innhalts, von Hrn. Meusel, H. 15. S. 135.

## Kupferplatte.

Die kupferne Platte, auf welche eine Zeichnung geäzt oder gestochen werden soll, oder gestochen ist.

Man hat das gemeine Kupfer zum Stechen gewählt, weil es nicht so kostbar als Silber, nicht so weich als Zinn, und nicht so spröde und schiefericht als Meßing ist. Allein es hat doch die Unvollkommenheit, daß es sich durch die Arbeit des Abdrukens stark abnutzet, so daß man nicht so viel Abdrüke von einer Platte machen kann, als man wünschte: die feinesten Striche löschen sich aus, oder werden doch zu schwach, nachdem wenige hundert Abdrüke gemacht worden. Vielleicht ließe sich eine Vermischung machen, die, ohne spröde oder schiefricht zu seyn, mehr als das Kupfer aushalten könnte. Feines Kupfer mit sehr reinem Zink vermischt, macht einen Tombak, der etwas härter ist als Kupfer, aber ein eben so feines Korn hat. Es ist zu bedauern, daß eine so schöne Kunst der Unvollkommenheit unterworfen ist, nur so wenig gute Abdrüke von einer Arbeit zu liefern, die einen Künstler Jahre lang beschäftiget hat.

Man sucht zur Arbeit des Stechens und des Aetzens das feineste Kupfer aus, und läßt es lange hämmern, um es überall gleich feste zu machen. Die Dike der Platte richtet sich nach ihrer Größe: wenn sie so ist, daß die fertige Platte, die etwa einen Fuß lang und 9 bis 10 Zoll breit ist, eine Linie oder den 12ten Theil eines Zolls dik geblieben, so scheint sie eine hinlängliche Dike zu haben.

Wenn die Platte lange gehämmert worden, so wird sie auf einem glatten Schleifstein geschliffen, bis sie eine überall gerade Fläche hat, in welcher weder Striche noch Vertiefungen des Hammers zu sehen sind. Wenn man damit fertig ist, so wird sie noch einigemale mit Bimsstein, den man immer feiner nehmen muß, abgeschliffen, wodurch sie eine vollkommenere Glätte bekommt.

Hiernächst wird sie zuerst mit feinen Holzkohlen noch einmal abgeschliffen, daß auch die feinesten Striche des Bimssteins verschwinden, und

und endlich mit dem Polirstahl vollkommen polirt. In diesem Zustande kann der Stecher oder Aetzer seine Arbeit anfangen.

Wenn die Platte ganz oder zum Theil soll geätzt werden, so wird sie, nachdem sie auf vorbeschriebene Weise zurechte gemacht worden, gegründet. Diese Zubereitung ist in einem besondern Artikel beschrieben worden.

## Kupferstecher.

Man giebt diesen Namen im eigentlichen Verstande nur den Künstlern, welche vornehmlich mit dem Grabstichel arbeiten. Denn wenn man auch die, welche die Kupferplatten ätzen, so nennen wollte: so würde der Name einer großen Anzahl Mahler müssen gegeben werden, und Rembrandt wäre unter die Kupferstecher zu setzen. Das Aetzen ist eine Kunst, die jeder gute Zeichner ohne Anleitung eines Meisters bald lernt; aber die Kunst des Grabstichels erfodert weit mehr Uebung, und würde ohne Anleitung schwerlich so zu lernen seyn, wie die berühmten Meister dieselbe besitzen.

Der Kupferstecher sollte, so wie der Mahler und der Aetzer, ein guter Zeichner seyn. Nicht blos deswegen, damit er im Stande sey ein Gemählde, das er stechen soll, erst zu zeichnen; denn die Zeichnung könnte er sich allenfalls von einem andern machen lassen; sondern vornehmlich, damit er in Auftragung der Zeichnung frey und ungezwungen verfahren könne. Besonders ist ihm derjenige Theil der Zeichnungskunst nöthig, der die Haltung, Licht und Schatten, und den Ausdruk des äußerlichen Charakters der sichtbaren Gegenstände betrifft. Das Glatte muß anders gezeichnet werden, als das Rauhe, das Glänzende anders, als das Matte; und bald jede besondere Gattung der Gegenstände erfodert eine ihr besonders angemessene Manier des Zeichners. Eben dieses scheinet das schwerste der Kunst zu seyn, und einen Mann von Genie zu erfodern.

Die ersten Studia hat der Kupferstecher mit allen andern zeichnenden Künstlern gemein. Er muß ein so guter Zeichner seyn, als der Mahler. Wenn es berühmte Kupferstecher gegeben hat, die in diesem Theile schwach gewesen sind, so haben sie nach vollkommen ausgearbeiteten Zeichnungen gestochen, und dadurch ihr Unvermögen bedekt. Vorzüglich muß der Kupferstecher sich im Zeichnen nach der Natur üben, damit er eine Fertigkeit in den mannichfaltigen Arten der Charaktere natürlicher Dinge erlange. Da es aber ein Hauptheil der Kunst ist, nach Gemählden zu arbeiten, indem sie vorzüglich zur Nachahmung der fürtrefflichsten Werke des Pinsels gebraucht wird: so muß der künftige Kupferstecher sich fleißig im Zeichnen nach Gemählden üben, damit er lerne das Charakteristische in der Behandlung des Mahlers ausdrüken. Es würde ihm so gar vortheilhaft seyn, sich im Mahlen zu üben. Denn nur ein Mahler bemerkt im Gemählde jeden Pinselstrich.

Wenn er sich in allen diesen Theilen fleißig geübt hat, so wird ihm auch dieses sehr vortheilhaft seyn, daß er Kupferstiche von schönen Gemählden mit ihren Originalen vergleicht; nur dadurch kann er die Kunst, ein Gemählde in den Kupferstich gleichsam zu übersetzen, in ihrer höchsten Vollkommenheit fassen.

Die Führung des Grabstichels ist also der kleinste Theil der Kunst. Ein Mahler, der ein großer Zeichner ist, kann den Kupferstecher um mehr als Dreyviertel seiner Kunst ausbilden. Das ihm fehlende Viertel giebt ihm hernach der Kupferstecher und die Uebung. Ein angehender Kupferstecher muß sich durch die Beyspiele der Künst-

ler, die, ohne viel Zeichnung zu besitzen, blos durch die Fertigkeit im Grabstichel Ruhm erworben haben, nicht irre machen lassen. Der sicherste Weg in seiner Kunst groß zu werden ist doch der, der durch die ganze Kunst der Zeichnung geht. Wer gelernt hat, mit dem Bleystift oder der Feder jeden Gegenstand in seinem natürlichen Charakter auszudrüken, dem wird hernach die Arbeit mit dem Grabstichel nicht mehr grose Schwierigkeiten machen.

Eine einzige Anmerkung wird hinlänglich seyn, die Nothwendigkeit einer langen Uebung im Zeichnen zu beweisen. Man kann als ausgemacht annehmen, daß der Kupferstecher, der ein Gemählde in Kupfer bringen will, fast keine einzige Stelle desselben so behandeln kann, wie die andere. Die Betrachtung eines einzigen guten Kupferstichs wird jeden hinlänglich davon überzeugen. Will der angehende Künstler die Art der Behandlung, die jedem Gegenstand vorzüglich angemessen ist, durch Führung des Grabstichels lernen, der sehr langsam und zum Theil mit Furcht arbeitet: so wird sein ganzes Leben kaum hinreichen, das zu finden, was er sucht. Mit dem Bleystift und der Feder geht die Arbeit geschwind von statten; sieht man, daß eine Behandlung für gewisse Gegenstände nicht schiklich genug ist, so kann man funfzig andre versuchen, ehe man mit dem Grabstichel zweyerley Manieren versucht hat.

Währender Zeit, daß der künftige Stecher sich im Zeichnen übet, kann er auch schon die ersten Uebungen mit dem Grabstichel vornehmen, um sich eine feste Hand und einen freyen Stich anzugewöhnen. Mit den Uebungen, die vorzüglich bestimmt sind, nach Gemählden und nach der Natur zu zeichnen, kann das Lernen aller Arten der geraden und krummen Stiche, aller Schraffirungen, aller Gattungen des tiefen und flachen, des harten und weichen Stichs, die gleichsam das Alphabet der Kupferstecherkunst ausmachen, verbunden werden.

Ein höchstwichtiger Vortheil zur Erlernung der Kunst wäre es, wenn man eine von einem guten Meister oder Kenner gemachte Sammlung der besten Kupferstiche derjenigen Künstler bey der Hand hätte, durch welche die Kunst wirklich eine Vermehrung oder Vervollkommnung erhalten hat. Diese Sammlung müßte so gemacht seyn, daß jedes Blatt etwas Neues enthielte, das bey der gegenwärtigen Vollkommenheit der Kunst durchgehends angenommen worden. Diese Stüke müßten dem Schüler erklärt werden, damit er begreifen lernte, daß z. B. diese Behandlung am besten sey das Nakende in Figuren; die, das Glänzende der Metalle und seidenen Stoffe; diese eine leichte und warme, jene eine schwere und kalte Luft auszudrüken, u. s. f. So bald die Hand des Schülers durch Führung des Grabstichels, Auge und Hand aber durch fleißiges Zeichnen eine gewisse Fertigkeit erlanget haben, alsdann kann er anfangen nach erwähnten Kupferstichen zu arbeiten.

Wenn man bedenkt, daß der Kupferstecher zur Vorstellung der unendlichen Verschiedenheit natürlicher Dinge kein ander Mittel hat, als schwarze Striche oder Punkte auf einem weißen Grunde: so wird man begreifen, was für erstaunliche Schwierigkeiten die Kunst hat, und was für Genie ist erfodert worden, die mannichfaltigen Mittel auszudenken, wodurch es den Erfindern gelungen ist, jede Sache natürlich darzustellen, und beynahe die Farben der Gegenstände errathen zu lassen.

In diesen großen Schwierigkeiten liegt der Grund, warum selten ein Kupferstecher in allen Theilen der





Kunst zugleich groß seyn kann, und warum es gut ist, daß sich jeder auf einen Zweig derselben: dieser auf das Portrait; ein andrer auf das historische Gemählde; ein dritter auf Landschaften, einschränke. Denn es wäre wirklich zu viel gefodert, daß ein Mensch in allen Arten stark seyn sollte.

Man kann aus dem angeführten auch erkennen, daß der große Kupferstecher, in welcher Art er sich hervorthut, weder in Ansehung des Genies und der Talente, noch in Absicht auf die durch Uebung erworbenen Geschiklichkeiten, dem Mahler, oder einem andern Künstler könne nachgesetzt werden. Wer wird z. B. sich unterstehen zu leugnen, daß zu einem Kupferstich, wie Massons Jünger zu Emaus nach Titian *), weniger Genie und Kunst erforderlich gewesen seyen, als zur Verfertigung des Gemähldes selbst? Ein kühner Stich und zierliche Schraffirungen machen so wenig den guten Kupferstecher aus, als es zum guten Poeten hinlänglich ist, einen wolklingenden Vers zu machen.

* *

Diejenigen Werke, welche von Kupferstechern, Nachrichten und Lebensbeschreibungen enthalten, finden sich, bey dem Art. Aezkunst, S. 67 u. f. angezeigt. — Auch finden sich dergleichen, zum Theil, noch, in den, bey den Art. **Baumeister** (S. 345.) **Bildhauerey** (S. 424.) **Mahlerey** angeführten biographischen Werken. — Zu ihnen kommt noch das Diction. histor. des Artistes, p. Mr. (Louis Abel) Fontenay, Par. 1776. 8. 2 B. — Auch finden sich noch, bey Jos. Harzheim Biblioth. Colon. Colon. 1747. f. vitae pictor. *chalcographorum* . . . nostrat. — Und ein neues, weitläuftiges italienisches Werk der Art ist, im 45ten B. S. 303. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. angekündigt worden. — —

Erklärungen und Abbildungen der, von den Kupferstechern gebrauchten Zeichen (**Monogrammen**) finden sich in dem, bey dem Art. **Aezkunst**, S. 68. angezeigten Abcdario pittor. welche, unter dem Titel: Repertor. Sculptile-Typicum, or a complete collection and explanat. of the several Marks and Cyphers, by which the prints of the best Engravers are distinguished . . . Lond. 1730. 12. gedrukt worden sind. — Eben dergl. Erklär. und Abbildungen bey der Sculptura Histor. Technica . . . Lond. 1747. 1770. 8. (in der letztern Aufl. von 202 dergl. Zeichen.) — Joh. Friedr. Christ Anzeige und Auslegung der Monogrammatum, einzeln und verzogenen Anfangsbuchstaben der Nahmen, auch andrer Züge und Zeichen, unter welchen berühmte Mahler, Kupferstecher, und andre dergl. Künstler, auf ihren Werken sich verborgen haben, Leipz. 1747. 8. Franz von Sellius, mit Zusätzen von dem jüngern d'Argenville, Par. 1750. 8. — Eine ähnliche Anzeige und Erklärung, bey des Papillon Traité histor. et prat. de la Gravure en bois . . . Par. 1766. 8. — Eine eben dergl. bey dem Chronol. Ser. of Engravers . . . Cambr. 1770. 8. (von 172 Künstlern.) — Die, von H. v. Murr in s. Bibl. de Peint. Bd. 1. S. 141. als ein, hieher gehöriges Werk angeführte, und bereits Lipf. 1679. 8. erschienene Tacheographia des C. A. Ramsay, enthält nichts, als Verkürzungszeichen zum Abschreiben oder Nachschreiben. — —

Zu den berühmtesten Kupferstechern (zu welchen allerdings auch die Erfinder und Urheber der Kunst, in so fern sie bekannt sind, gehören, von welchen aber hier größtentheils die in der Aez- und in der Schwar-

*) In der Sammlung der Kupferstiche, die der französische Hof unter Ludwig dem XIV. nach den in dem Königl. Cabinet befindlichen Gemählden hat verfertigen lassen. Cabinet des estampes du Roy de France. Diese Sammlung ist selten zu haben, weil der Hof sie blos zu Geschenken bestimmt hatte.

Schwarzen Kunst berühmtesten aus- geschlossen werden, weil von diesen Zwei- gen der Kunst in besondern Artikeln gehan- delt worden ist) werden gezählt: Mart. Schöngauer, oder Schön († 1486. S. den folgenden Artikel Tommaso Finiguerra (Wenn Hr. von Heinecke, in der N. Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 20. S. 238. aus der in ein silbernes, von diesem Künstler ums J. 1460 verfertigtes, Gefäß der Johannis- kirche zu Florenz, eingeriebenen schwar- zen Farbe schließt, daß deswegen eben so frühe Abdrücke gemacht worden seyn müs- sen: so scheint er nicht zu erwägen, daß aus der jetzt darauf befindlichen Farbe, sich für jene Zeiten nichts schließen läßt. Kann sie nicht später eingerieben worden seyn? Würde sie, wenn sie damahls wäre eingerieben worden, jetzt nur noch darauf seyn können? Und sind nicht ähn- liche Betrügereyen oft genug gespielt wor- den? Die, in den Neuen Nachr. von Künstlern und Kunstsachen, S. 281 be- schriebenen 24 Bl. tragen immer noch kei- ne unwiderlegliche Zeichen daß sie von ihm sind. Uebrigens s. in Betref seiner, und der Ansprüche der Italiener, in Rück- sicht auf die Erfindung der Kunst, Va- sari Vite de' pittori, B. 4. S. 264. der neuen Ausg. und des Dom. Mar. Manni Werk, De Inventis Florentinis Kap. 40. S. 78. welcher die Erfindung schon in das J. 1400 setzt, und Blätter aus der Leidensgeschichte, welche jährlich in der Johanniskirche zu Florenz zum Küssen ausgetheilt werden, als die ersten gestoche- nen nennt; ferner des Hiac. Gimma Istor. Litter. d'Italia, Bd. 1. S. 576. so wie in des Marq. d'Argens Examen crit. die 48te Anm. S. 339. und die Lettere sulla pittura, Bd. 2. S. 230. nebst den schon angef. Neuen Nachr. des H. v. H. S. 276. u. f. Palmer (histor. of Printing, S. 393) will einen Stich von ihm gesehen ha- ben; vergl. mit Meermanns Origin Ty- pogr. S. 252. N. dq.) — Israel von Mecheln, B. und S. (1450-1523. S. über ihn die Idée générale d'une Col- lect. d'Estampes S. 224 u. f. Lomazzo in dem, seinem Trattato dell' arte della pittura, angehängten Verzeichnisse von Künstlern, nennt ihn, S. 690 Israel Metro und Inventore del tagliar le carte di rame.) Bacio Baldini (Ihm, oder dem Sandro Boticelli, werden drey in der Ausgabe des Libro intitulato Monte sancto . . . Flor. 1477. 4. und zwey, in der Comedia des Dante vom J. 1481. befindliche Kupferstiche zuge- schrieben, welches die ersten sind, welche man mit Gewißheit von ital. Künstlern kennt. S. Catal. de la Bibl. du Duc de la Val. Par. 1783. 8. S. 255. Nouv. Mem. de l'Acad. de Dijon pour l'année 1782, Dij. 1783. 8. Nachrichten von Künstlern und Kunstsa- chen, 1. S. 280, Murrs Journ. 2. S. 246. und das Dict. des Artistes Art. Boticello) Mich. Wohlgemuth († 1519. S. Idée gen. d'une coll. d'est. S. 233. N. Bibl. der schönen Wiss. Bd. 20. S. 246. Murrs Journ. zur Kunstgesch. 2. 238.) Alb. Dürer († 1528. Seine, mit dem Grabstichel verfertigten Werke belau- fen sich auf einige neunzig. Nachrichten von ihm liefern die, bey dem Art. Deutsche Schule S. 606. b. angezeigten Werke.) Albr. Altorfer (1511) Andr. Montegna († 1517) Marc. Ant. Raymondi (1527. In dem vorher angeführten Werke des Gandellini findet sich ein Verzeichniß seiner Arbeiten.) Agostino Venezlano, de Musis gen. (1514) Noel Garnier (1520. Wird für einen der ersten französischen Kupferste- cher gehalten.) Nic. Belin, da Modena (1530) Giov. Ghisi, Montovano gen. (1530) Luc. Dammesz, oder von Leyden († 1533) Giov. Giac. Caraglio (1540) Marco da Ravenna (1540) Giul. Bonaso- ne (1547. S. des Malvasia Felsina pittri- ce, Bd. 1. S. 74.) Eneas Vico (1550) G. Pens (1550) Heinr. Aldegraf (1551) Hs. Seb. Böhm († 1550) Adr. und Joh. Collaert (1555) Adamo u. Giorg. Ghisi (1560) Lamb. Sutermann (1560) Girol. Fagivoli (Von ihm sind die ersten bekann- ten, mit dem Punzen gearbeiteten, oder vielmehr damit nachgeholfenen Blätter, wahrscheinl. Weise ums J. 1560 gemacht. Ich verbinde damit die ähnl. Künstler Joh.



Digitized by Google

Stef. de Laune, aus Strasburg, ums J. 1582, und Hier. Wang und Paul Flynt, ums J. 1592. Janus Lutma u. a. m. S. Moehsens Verzeichniß einer Sammlung von Bildnissen, S. 39 u. f.) Batt. Franco (1561) Virgil Solis († 1562) Cornelius Cort († 1568) Mart. Rota (1569) Giovb. Cavaliere (1574) Ger. Jode († 1591) Th. v. Bry (1596) Conr. Jode († 1600) Joh. Sadeler († 1600) Franz Aspruk (1601. Ueber seine mit dem Punzen gehämmerten 14 Bl. s. Moehsens Samml. von Bildnissen berühmter Aerzte, S. 39.) Agost. Caracci († 1602) Joh. Saenredam († 1607) Nic. v. Bruyn (1610) Phil. Galle († 1612) Dan. Kellerthaler (1613. Wegen seiner gehämmerten Kupferst. s. Stettens Kunstgeschichte der Reichsstadt Augsburg, S. 416) Chr. Alberti († 1615) Heinr. Golzius († 1617) Th. Galle (1620) Ambr. Bonvincino (1622) Franz Villamena (1626) Heinr. Goudt (1626) Pet. Lasimann (gab 1626 die ersten nicht sehr glücklich gerathenen Versuche von bunten, in Kupfer, nach Beyspiel der mit hölzernen Stöcken von Hugo da Carpi, u. a. m. geschnittenen Blättern.) Rob. v. Voerst (1628) Egid. Sadeler († 1629) Crisp. de Paas (1630) Schelde Bolswert (1630) Paul Pontius (1630) Luc. Vorstermann, V. (1630) Pet. v. Balliu (1630) Jac. Matham († 1631) Pet. Jode († 1634) Conr. Galle (1634) Luk. Kilian († 1637) Abr. Bloemaert († 1647) John Payne († 1648. Der erste durch den Grabstichel bekannte Engländer.) Giuf. Zarlati (1650) Joh. Fried. Greuther (1650) Girol. Rossi (1650) Conr. Marinus (1650) Jac. Neefs (1650) Pet. Nolpe (1650) Heinr. Snyers (1650) Conr. v. Dalen (1650) Conr. Cauterken (1650) Pet. Clouet (1650) Pet. Jode S. (1650) Frz. Sneyders († 1657) Giuf. Bat. Gallestruzzi (1657) Jac. Bellange (1660) Pet. v. Bleck (1660) Pier. Lombard (1660) Conr. Meyssens (1662) Theod. Matham (1663) Mich. l'Asne († 1667) Jon. Umbach (1670) Mich. Natalis (1670) Et. Baudet († 1671) Nic. Pithau († 1671) Jean l'Enfant († 1674) Ch. Audran († 1674) Rob. Nanteuil († 1678. Der erste, welcher durch länglichte Punkte seinen Köpfen eine natürliche Fleischfarbe zu geben wußte. S. Florent le Comte Cabinet des singularités etc. Bd. 1. S. 325. Brux. 1702. 12. Vie de R. Nant. Par. 1785. 8.) Reg. Zeemann (1680) Dan. Danckerts (1680) J. Munichuysen (1680) Elias Hainzelmann (1680) Ant. Blooteling (1680) Frcs. Spierre († 1681) Guil. Chateau († 1683) Corn. Bloemaert (1686) Guil. Rousselet († 1686) Cl. Mellan († 1688. Wird für den Erfinder des so gen. einfachen Stiches, oder Schraffirung, wo durch eine einzige, in die Runde gehende Linie, Alles gemacht wird, gehalten) Corn. v. Vischer (1690. S. den Art. Aezkunst.) Phil. Kilian († 1693) Franc. de Poilly († 1693. Cat. de l'œuvre de Frc. Poilly . . . . par Mr. Hequet, Par. 1752. 12.) Barth. Kilian († 1696) John Vischer (1696. S. den Art. Aezkunst.) Bapt. Kilian († 1696) Conrad Meyer († 1698) Ant. Masson († 1700) Sim. Thomasin (1700) Ger. Audran († 1703) Ger. Edelink († 1707) Ant. Trouveau (1707) Conrad Vermeulen (1707) Jeanb. Nollin (1710) Louis Audran († 1712) Joh. Jac. Thurneiser († 1718) J. Ulr. Kruns († 1719) Phil. Thomassin (1720) Mich. Dossier (1720) Et. Picart († 1721) Ben. Audran († 1721) Et. Desrochers (1723) Arn. Westerhout († 1725) Louis Simoneau († 1727) Ch. Simoneau († 1728) Jeanb. Poilly († 1728) Frcs. Chereau († 1729) Mart. Bernigeroth († 1733) Bern. Picart († 1733) Joh. Heinr. Staercklin († 1736. Er gab die ersten Versuche in den Miniatur-Kupfern, welche sein Sohn, Joh. Rudolph, gest. 1756. viel besser lieferte. S. Stettens Erläuterung der in Kupfer gestochenen Vorstellungen aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg, Br. 9.) Joh. Goerne († 1738) Louis Desplaces († 1739) Heinr. Sim. Thomassin (1741) Jac. Christoph Le Blon († 1741) lieferte die ersten glücklichen Versuche in bunten Kupfern. S. den folgenden Art.) Chr. Dupuis († 1742) Rob. Audenaert († 1743) Giov. Canossa († 1747) J. G. Wolfgang († 1748) Nic. Henr.

Henr. Tardieu († 1749) Pierre. Drevet B. u. S. (†† 1749) Joh. Admiral (1750. mit Farben abgedruckte Kupfer.) Jacq. Aliamet (1750) Laur. Cars (1750) Et. Fessard (1750) Jean Jac. Flipart (1750) Th. Major (1750) Jean Ouvrier (1750) Jac. Andr. Friederich († 1751) Jac. Frey († 1752) Gasp. du Change († 1754) G. Mart. Preisler († 1754) Nic. de L'Armessin († 1755) Bart. Crivellari (1755) Bern. L'Epicier († 1755) Jean Audran († 1756) Phil. Andr. Kilian († 1759) Jean Phil. Le Bas († 1760) Barate (ein Franzose, welcher ums J. 1760 die Kunst, Architectur, im Geschmacke getuschter Handrisse in Kupfer zu bringen, erfand.) Jean Mich. Liotard (1760) Joh. Ad. Schweickart (1760. Ihm wird eigentlich die Erfindung, getuschte Handrisse in Kupferstichen nachzuahmen, zugeschrieben, auch machen noch Peter Floding, Charpentier, u. a. m. darauf Anspruch, so wie andre sie eben auch erfunden haben. Le Prince war nur der Verbesserer. S. den folgenden Artikel.) Jer. Jac. Sedelmayer († 1761) Louis Serugue († 1762) Jean Daulle († 1763) Nic. Beauvais († 1763) Jean Jac. Balechou († 1764) Ant. Faldoni († 1765) Franc. Marra (1765) Joh. B. Bernigeroth (1765) Corn. Ploos v. Amstel. (1765. Erfand die Manier, alle Arten von Zeichnungen, mit Farben illuminirt, in der größten Vollkommenheit nachzuahmen. S. Nachrichten von Künstl. und Kunstsachen, Bd. 2. S. 46. und den folgenden Artikel.) Gust. Andr. Wolfgang (1766) Hier. Sperling (1766) Cl. Drevet (1766) Joh. M. Bernigeroth († 1767) Marc. Pitteri († 1767) Joh. El. Riedinger († 1767) Chrstn. Fr. Boethius (1768) Lor. Zuchi (1768) Jean Ch. Francois († 1769. Er, und Nic. Magny, und Louis Bonnet brachten die gehämmerten Kupferstiche, oder Punzenarbeit, zu einer großen Vollkommenheit, und lieferten Blätter nach Zeichnungsart mit schwarzer und rother Kreide.) Joh. El. Nilson (1769) Jac. Houbracken († 1770) Jean Savant (1770) Frc. Basan — Ballaster — A. B. Barbaza — Jean Barry — Bartolozzi (war, wenn nicht der erste, doch einer von den ersten, welcher die so genannten punctirten Blätter (S. den folgenden Artikel) von vorzüglicher Güte lieferte. Mit ihm zugleich und später haben in dieser Manier gearbeitet, Jon. Spilsbury, W. W. Ryland, Rob. Menageot, G. F. Schmidt, Just. Preisler, Dan. Berger (Von dessen sämmtl. W. eine Anzeige, Leipz. 1792. 8. erschienen ist) C. Feller, P. W. Tomkins, Bichard, J. R. Smith, W. Dikingson, Gebrüder Facius, J. Parker, Caroline Watson, Kingsbury, R. Macuard, T. Burke, W. Ward, W. P. Carey, Saillier, W. Sharp, B. M. Picot, Bettilini, P. Simon, Howard, W. Wilkingson, N. Polard, C. Tomkins, Mde. Prestel, J. M. Delatre, G. Graham, Sinzenich (S. Meusels Mus. St. 8 S. 164.) Schiavonetti u. v. a. m.) — Joh. Fdr. Bause (Ein Verz. s. Kupferstichswerke erschien, Leipz. 1786. 8. und ein Suppl. dazu 1789. 8. vergl. mit dem 34ten Bd. S. 320 u. f. der Neuen Bibl.) — Jean Beauvarlet — Beavit — Salv. Carmona — Giov. Catini — Giovb. Cecchini — Chevillet — Clemens — Rich. Cooper — Dom. Cunego — Nic. de Launay — Will. Ellis — Et. Figuet — Fitler — Fab. Gautier — Dagoty (verbesserte die Manier des Le Blon mit einer Farbe mehr, ungeachtet, sowohl der Zeichnung, als selbst dem Colorite nach, seine Blätter unter den Arbeiten des Le Blon sind.) — Pet. v. Geuss — Jac. Gilberg — Joh. Hall — Ant. Hemery — Lavreince — Longueil — Martin — Jan. Mason — Arch. Macduff — Massard — Christoph v. Mecheln — R. Morgen — P. E. Moitte — J. G. Müller — Stef. Mulinari Joh. Mart. Preisler — Reinier — Andr. Rossi — F. Selma — Jac. Schmutzer — Rob. Strange — J. C. Sherwin — Jacq. Nic. Tardieu — Porporati — Sim. Frcs. Ravenet — Giov. Volpato — H. Winkeles — Jos. Wagner — Joh. Georg Wille — Will. Woollett — Wopez — u. v. a. m. —

# Kupferstecherkunst.

Ob man gleich unter diesem Namen auch die Radierkunst und die sogenannte schwarze Kunst begreift, so wird er hier in der Einschränkung genommen, daß nur das eigentliche Kupferstechen mit dem Grabstichel darunter verstanden wird, weil von den beyden andern Zweigen der Kupferstecherkunst unter ihren besondern Namen gesprochen wird.

Es ist unnöthig das allgemeine Verfahren dieser Kunst hier weitläuftig zu beschreiben; denn es ist bekannt genug, daß der Kupferstecher auf eine unter ihrem Artikel bereits beschriebene Kupferplatte vermittelst der, mehr oder weniger stumpflaufenden, aber sehr schneidenden Spitze eines gehärteten Stahls, dem man den Namen Grabstichel gegeben, die Striche eingräbt, die zur Zeichnung und Schattirung sichtbarer Gegenstände nöthig sind, und daß dieses in der Absicht geschehe, die auf die Platte gestochene Zeichnung, so oft man will, auf Papier abzudruken. Ohne uns bey dem Mechanischen der Kunst aufzuhalten, wollen wir ihre Kraft, ihren Nutzen, und die Hauptpunkte ihrer Geschichte betrachten.

Seitdem diese Kunst zu der Höhe gekommen ist, die ihrer gänzlichen Vollkommenheit nahe liegt, kann man sagen, daß sie eine Art Mahlerey sey, wodurch alle Gattungen sichtbarer Gegenstände in ihren eigentlichen Formen und nach ihren Charakteren so genau, als in der Natur selbst, wenn man die Farben ausnimmt, dem Auge dargestellt werden. Das Helle und Dunkele der Farben, die Harmonie in Licht und Schatten, woraus die Haltung entsteht, so gar das Duftige, oder Härtere in dem Ton der Luft, und einigermaßen die Wärme des Lebens, kann sie so gut, als die Mahlerey selbst ausdruken. Was wir also zum Lobe dieser Kunst gesagt haben *), kann größtentheils auch auf die Kunst des Kupferstechers angewendet werden. Die Vortheile, welche die Farben dem Mahler geben, werden bey dem Kupferstecher durch einen andern Vortheil, den er über den Mahler hat, wo nicht überwogen, doch gewiß ersetzet. Denn er kann sein Werk mit großer Leichtigkeit viel hundertmale vermehren, und ohne große Mühe überall ausbreiten.

Aber ohne uns länger bey der Vergleichung der beyden verwandten Künste zu verweilen, wollen wir anmerken, daß das Kupferstechen sowol von der Seite der dazu nöthigen Talente, als von der Seite des Nutzens und der Annehmlichkeiten betrachtet, eine wichtige Kunst ist, durch deren Erfindung die neuere Welt einen grossen Vorzug über die Alten hat.

Von einigen dem Kupferstecher nöthigen Talenten ist im vorhergehenden Artikel gesprochen worden. Hier wollen wir nur noch dieses anmerken, daß die Kupferstecherkunst in ihrer eigenen Art zu zeichnen, Licht und Schatten, Haltung, Harmonie und den natürlichen Charakter der Dinge herauszubringen, vielleicht mehr Genie und Kunst erfodert hat, als das Mahlen. Man kann nicht ohne Bewunderung sehen, daß durch schwarze Striche auf einem hellen Grund so mannichfaltige Gestalten der Dinge können dargestellt werden: die glänzende Politur des Metalles; die Durchsichtigkeit und der Schimmer des Glases; das glatte und dabey doch weiche Wesen des Nakenden am menschlichen Körper; die Mannichfaltigkeit der verschiedenen seidenen und wollenen Gewänder; Luft, Wolken, Gewässer, Erde; alle Gattungen der Thiere und Bäume, jedes in seinem wahren Charakter, und doch ohne Farbe! Wer dieses bedenket, und

*) S. Mahlerey.

und sich die Mühe geben will, aus den Werken älterer und neuerer Meister die Kunstgriffe herauszusuchen, wodurch so gar vielerley Wirkungen erreicht werden, dem wird es nicht fremde vorkommen, daß die Kupferstecherkunst, ob sie gleich mit der neuen Mahlerey ohngefehr ein Alter hat, später als diese zur Vollkommenheit gekommen ist. Man kann den Anfang der wahren Mahlerey unter den Neuern nicht weit über den Leonhardo da Vinci hinaussetzen; und beynahe eben so alt ist das Kupferstechen. Aber schon lange hatte die Mahlerey einen Titian gehabt, ehe die Kupferstecherkunst ihre Höhe erreichte, auf die sie im vorigen Jahrhundert gekommen ist.

Wir müssen aber auch ihren Nutzen betrachten. Die Vortheile, welche die Wissenschaften, besonders die Naturgeschichte und die Mechanik, aus dem Kupferstechen ziehen, müssen wir hier übergehen, ob sie gleich allein hinlänglich wären, es schätzbar zu machen. Wir wollen blos von den Werken des Geschmaks reden, die daher rühren. Alles was die zeichnenden Künste hervorbringen, kann die Kupferstecherkunst im Kleinen nachahmen, und ohne großen Aufwand jedem Liebhaber der schönen Künste zum Genuß überlassen. Die Werke der Baukunst, der Bildhauerey, des Steinschneiders und des Mahlers, die das größte Aufsehen in der Welt machen, können wir durch Hülfe der Kupferstecherkunst in unsere Cabinette sammlen. Freylich geht vielen dieser Werke dadurch, daß sie ins Kleine gezogen worden, etwas von ihrer Kraft ab. Wenn man aber dagegen bedenket, mit was für Gemächlichkeit, und mit wie wenig Kosten man die herrlichsten Werke der Kunst durch die Wohlthat des Kupferstechens haben kann, so erkennet man den vorzüglichen Werth dieser Kunst. Nur durch sie kommen die beträchtlichsten Werke der großen Mahler, deren Originale in den Pallästen der Grossen verschlossen sind, in die Wohnungen der Bürger. Also erleichtert die Kupferstecherkunst ihren verwandten Künsten die Nutzbarkeit, die von ihnen zu erwarten steht.

Hiernächst wird dem zeichnenden Künstler selbst das Studium der Kunst durch die Kupferstiche ungemein erleichtert. Der Baumeister hat nicht nöthig in der Welt herumzureisen, um die besten Werke der alten und neuen Baukunst zu sehen. Der Kupferstecher liefert sie ihm in sein Cabinet, wo er mit der größten Gemächlichkeit alles betrachten, ausmessen und übersehen kann. Eben diesen Vortheil kann auch der Mahler, in Absicht auf den größten Theil seiner Kunst, aus den Kupferstichen ziehen.

Die Erfindung dieser schätzbaren Kunst ist nicht gar alt, und doch mit Dunkelheit umgeben. Die Italiäner, die, wie ehemals die Griechen, sich gern alle neue Erfindungen in den schönen Künsten zueigneten, geben einen florentinischen Goldschmidt Maso Finiguerra für den Erfinder derselben aus, und setzen die Epoche der Erfindung um das Jahr 1460. Aber mit weit mehr Wahrscheinlichkeit eignen sich die Deutschen diesen Ruhm zu, ob sie gleich den Erfinder nicht mit gänzlicher Gewißheit nennen können. Sie führen gegen das Vorgeben der Italiäner die römische Ausgabe der Erdbeschreibung des Claudius Ptolomäus vom Jahr 1478 an. Dieses Werk ist von einem Deutschen, der sich Magistrum a Sweynheim nennte, veranstaltet worden, und ist mit Kupferplatten gezieret. In der Zueignungsschrift an den Pabst Sixtus V, sagt Magister Sweynheim, er habe die römischen Künstler gelehrt kupferne Platten zu druken *).



*) Quemadmodum tabulis aeneis imprimerentur edocuit.

Sehr wahrscheinlich ist Sandrats Vermuthung, daß Israel von Mecheln, eben der, der bisweilen unter dem Namen Bocholt angeführt wird, weil er zu Bocholt im Münsterschen gewohnt, und diesen Namen auf einige seiner Blätter gestochen hat *), der Erfinder dieser Kunst sey. Der Verfasser des eben angeführten Werks führt einen Kupferstich, worauf die Jahrzahl 1466 und der Buchstabe G und eine Chiffre gestochen sind, als das älteste ihm bekannte Blatt an. Sandrat aber gedenket eines in Kupfer gestochenen Blattes von 1455, worauf ein Monogram gestochen, das dem von Hans Schäuffelein ähnlich ist. Diesemnach fiele die Erfindung des Kupferstechens gerade in die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, wenige Jahre nach der Epoche der Erfindung der Buchdruckerey.

Zwar ist das Stechen auf metallene Platten viel älter. Man findet, daß schon Kaiser Carl der Große Landcharten gehabt, die in silberne Platten gestochen gewesen **). Aber an das Abdruken solcher Platten scheinet man damals noch nicht gedacht zu haben. Es wird also wahrscheinlich, daß die Erfindung der Buchdrukerey, besonders der dazu nöthigen Farbe, auch das Abdruken der Kupferplatten in Gang gebracht habe. Daher der vorher erwähnte Magister von Sweynheim an dem angeführten Orte auch nur vom Abdruken und nicht vom Stechen spricht. Erwähnter Knorr gedenket einer Sammlung von beynahe 4000 Stüken, die alle zwischen 1450 und 1461 gemacht worden. In dieser Sammlung befinden sich verschiedene von den Jahren 1461, 66 und 67 mit C. S. bezeichnet, die mit ziemlichem Fleiß sollen gestochen seyn. Eines davon hat die Aufschrift: dis ist die Engelweyh unser L. Frau bey den Einsideln; woraus abzunehmen ist, daß dieser C. S. ein Schweizer oder ein Schwabe gewesen sey. Vielleicht eben der Mag. von Sweynheim, von dem oben gesprochen worden, der mit einem gewissen Conrad Shveinheim, den der Prof. Schwarz in Altorf unter die Erfinder der Kupferstecherkunst setzet *), dieselbe Person seyn mag.

Der erste Kupferstecher, der sich einen gewissen Namen gemacht, und von dem man noch viel Blätter hat, ist Martin Schöne, der in französischen Kunstbüchern lächerlicher Weise gar oft le beau Martin genennt wird. Er wohnte in Colmar, und stund in dem Rufe eines guten Mahlers und Zeichners. Der berühmte Albrecht Dürer sollte eben dem Martin in die Lehre übergeben werden, als dieser im Jahre 1486 starb. Dieses sey von Erfindung der Kunst gesagt.

Es wäre ein schönes Unternehmen, wenn ein Kenner uns die Geschichte der Kunst von ihrem Ursprunge bis auf diese Zeit gäbe, und jede darin gemachte neue Erfindung ihrem Urheber beylegte. Der Unterschied zwischen den besten Kupferstichen des funfzehnten und achtzehnten Jahrhunderts ist erstaunlich groß: aber man ist nicht plötzlich von der schwachen und armen Manier der ersten Kupferstecher zu der Vollkommenheit gekommen, in der wir die Kunst itzt, da sie beynahe mit der Mahlerey um den Vorzug streitet, sehen. Von den vielen Männern von Genie, die diese Kunst allmählig in die Höhe gebracht haben, hat der eine dieses der

*) S. Idée generale d'une Collection complette d'estampes avec une dissertation sur l'origine de la Gravure. Leipsic et Vienne, 1771. 8. (Der Verfasser ist der Herr Cammerrath von Heinike aus Dresden.)

**) S. Wolfgang Knorr in seiner Künstlerhistorie S. 4 wo er, dieses zu beweisen, Aventini Bayerische Chronik S. 2 9 der Frankfurter Ausgabe von 1580 anführet.

*) S. Hamburgische Berichte von 1741. N. 4.

der andre etwas anders darin erfunden und eingeführet. Man trifft hier und da so große Kupfersammlungen mit den Namen der Meister an, daß es nicht schwer seyn würde, jeden Schritt, den die Kunst gegen ihre Vollkommenheit gethan hat, zu bestimmen. Ein Vortheil, den sonst keine der schönen Künste hat. So könnte z. B. **Albrecht Dürer** als der erste angeführt werden, der einen äußerst feinen und glänzenden Stich eingeführt; **Golzius** und seine Schüler **Johann** und **Herrmann Müller** könnten als die Urheber des kühnen und kräftigen Stichs, **Cornelius de Vischer** als der erste Verbesserer der Schraffirungen, und andre als Erfinder andrer Theile angegeben werden. Aus solchen Bemerkungen würde die wahre Geschichte der Kunst entstehen, und sie würde ein Werk von sehr großem Nutzen seyn.

Vielleicht hat diese Kunst die höchste Stufe ihrer Vollkommenheit bereits erreicht, so daß künftigen Kupferstechern nichts zu ihrer Erhöhung zu thun übrig bleibet. Doch wollen wir dem Genie der Künstler keine Schranken setzen. Auf einem sehr hohen Grad der Vollkommenheit war sie bereits um die Mitte des vorigen Jahrhunderts; und man kann nicht in Abrede seyn, daß die französischen Künstler ein Großes zu ihrer Vollkommenheit beygetragen haben. **Edelink**, **Masson**, **Audran**, **Nanteuil**, die unter Ludwig dem XIV. die wichtigsten Werke des Grabstichels ans Licht gebracht haben, werden immer unter den ersten Meistern stehen, was für Zusätze die Kunst auch immer noch bekommen mag. Das Beträchtlichste, was in unsern Tagen zu dieser Kunst hinzugekommen, ist die Methode, Kupferstiche mit mehrern Farben abzudruken; die Art des Stichs, welche die mit Rothstein gemachten Zeichnungen auf das natürlichste darstellt; und der Stich, wodurch die getuschten Zeichnungen nachgeahmet werden.

Es würde für dieses Werk zu weitläuftig seyn, wenn wir auch nur die bloßen Namen der größten Meister der Kunst anführen wollten. Denn wäre es auch überflüßig, da die Bücher, die Verzeichnisse der berühmtesten Kupferstecher enthalten, in aller Liebhaber Händen sind. Der stärkste Sammler von Nachrichten ist **Florent le Comte** *). Aber es herrscht eine unerträgliche Unordnung in seinem Werke. Man muß sich wundern, daß bey der großen Anzahl Liebhaber der Kupfersammlungen sich keiner findet, der dieses Werk in eine bessere Ordnung gebracht, und bis auf unsre Zeiten fortgesetzt hätte. Denn le Comte's Nachrichten gehen nur bis ans Ende des vorigen Jahrhunderts. Nächst diesem enthält die vor wenig Jahren in England herausgekommene Abhandlung von Kupferstichen, welche Füßli unlängst in besserer Form und vermehrt in deutscher Sprache herausgegeben hat **), ein Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher und ihrer besten Werke. Doch es ist besonders in Ansehung der Deutschen sehr unvollständig.

✥ ✥

Von der **Kupferstecherkunst** überhaupt handeln, theoretisch: in französischer Sprache: Das, bey dem Art. Aezkunst, S. 65 a. angeführte Werk des Abr. Bosse, ob es gleich, ursprünglich, nur zum Behufe der letztern geschrieben war. In den Ausgaben des H. Cochin ist es nähmlich in vier Theile abgetheilt, wovon der dritte (S. 97 u. f. der Ausg. von 1758) folgende Abtheilungen



*) Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure par Florent le Comte, Par. 1699 und 1712. 12. 3 Bd. Brux. 1702 12. 3 Bd.

**) Joh. Casp. Füßlin raisonnirendes Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke ꝛc. Zürich 1771. 8.

Digitized by Google

gen hat: Princ. *de la gravure au burin*; preparatifs pour gr. au burin; manière facile pour sçavoir aiguiser un burin; la methode de tenir et de manier le burin; des differentes manières de graver; de la façon de conduire les tailles . . .; maximes gen. pour la grav. au burin; de la gravure en grand; *de la grav. en manière noire* . . .; princ. *de la grav.* et de l'impression *qui imite les tableaux*; de la grav. *en maniere de crayon* . . .; des *camajeux et de la grav. qui imite le lavis* u. s. w. — Sentimens sur la distinction des div. manières de peint. de dess. et de *gravure*, et des originaux . . . . Par. 1649. 8. von Abr. Bosse. — Das zehnte Kap. des 2ten Buches von Felibiens Principes de l'Archit. de la Sculpt. de la Peint. etc. S. 280 der Ausg. von 1697. — Methode pour faire une infinité de desseins différens, avec des carreaux mis-partis de deux couleurs, par une ligne diagonale: ou Observat. du Pere Dominique Douat, Par. 1722. 4. — Idée de la Gravure, p. Mr. (Antoine) Marcenay Deghuy, Par. 1756. 1764. 8. — — In englischer Sprache: Sculptura; or the History and Art of Chalcography and Engraving in Copper . . . by J. Evelyn, Lond. 1663. 12. 1755. 1759. 8. (Das Werk besteht aus 6 Kap. welche folgende Ueberschriften führen: Of Sculpture, how derived and distinguished, with the styles and instruments belonging to it; of the original of Sculpt. in general; of the reputation and progress of Sculpt. amongst the Greeks and Romans, down to the middle ages, (nähmlich in Rücksicht auf Bildnerey aller Art) with some pretensions to the invention of copper-cuts and their impressions; of the invention and progress of chalcography in particular, together with an ample enumeration of the most renowned masters and their works; of Drawing and design, previous to the art of chalcography, and of the use of pictures in order to the education of children; of the new way of engraving, or mezzotinto.) — Art of graving and Etching, with the way of printing Copper plates, by Mr. Faithorne, Lond. 1702. 12. (Die erste Ausgabe dieses Werkes soll bereits im J. 1662 oder 1667 erschienen seyn; doch habe ich solche nie zu Gesichte bekommen.) — Sculpt. historico-technica or the History and Art of Engraving . . . extracted from Baldinucci, Florent le Comte, Faithorne, the Abcdario pitt. and other Authors . . Lond. 1747. 1766. 1770. 8. 4te Ausg. (Das Werk enthält The rise and progress of Engraving; of Engraving in general; of Engrav. Etching and Scraping on copper, as now practised, in vielen Unterabtheilungen, und sehr ausführlich; An Idea of a fine collection of Prints, welche er in historische, moralische, die Geschichte der Kunst betreffende und vermischte Blätter theilt, wovon die ersten wieder 87, die zweyten 5, die dritten 50 und die vierten 8 Unterabtheilungen hatten; The repertor. or a Collection of various Marks and Cyphers und a chronol. and histor. series of the Painters from the eleventh Century. Hiezu kommt noch ein Alphab. Index of the christian names and surnames of the Engravers and Painters. Ob dieses Werk übrigens nicht mit der Hist. and Art of Engrav. *with the Artists Assistant in Drawing*, Lond. 1747. 12. eben dasselbe sey, weiß ich nicht.) — An Essay upon Prints: contain. remarks upon the principles of picturesque beauty, the different kinds of prints, and the characters of the most noted masters: illustr. by criticism upon particular pieces: to which are added some cautions that may be usefull in collecting prints. Lond. 1767. 1768. 1781. 8. von W. Gilpin; Deutsch, mit dem Titel: Abhandlung... Leipz. 1768. 8. (die 5 Kap. des Werkes enthalten: The princ. of Painting, as far as they relate to prints; observat. on

on the different kinds of Prints; caracters of the most noted masters; remarks on particul. prints und cautions in collecting prints.) — — In holländischer Sprache: Das 13te Buch des großen Mahlerbuches von Lairesse, Bd. 3. S. 394. der d. Uebers. Ausg. v. 1784 in neun Kap. als Tafel von der Kupferstecherkunst in ihrer Beschäftigung; von der Kupferstecherkunst insgemein; von dem allgemeinen Wohlstande, so in einem schönen Kupferstich erfordert wird, nebst dem Unterschied der Kunst- und Buchkupferstücke; von dem Unterschied der Kupferstecher und der Etz- oder Radierkunst; Anm. über das Harsiren oder die Schraffirungen; Nothw. Anm. über das Tüpfeln oder Punktiren vieler Kupferstecher in ihren Werken; vom Radiren der Bas-reliefs; von der Kupferstecherkunst und dem Anlegen der Schraffirung; von der schwarzen Kunst. — — Von deutschen Schriftstellern: Der 7te Abschnitt des 2ten Th. von Köremons Natur und Kunst, S. 243. — Ein, zu dessen Vertheidigung geschriebener Abschnitt im 2ten Th. des Orestrio. (der LI. S. 141.) — Der 12te Abschn. im zweyten Th. des 1ten Bds. S. 357 von Chrstn. Fdr. Prangens Entwurf einer Akademie der bildenden Künste. — Ueber das Studium der Kupferstecherey, ein Aufs. von Lud. Fronhofer, im 1ten Bde. S. 239 der Abhandl. der Bayerischen Acad. München 1781. 8. — — Ferner gehört, im Ganzen, zur Theorie der Kupferstecherkunst überhaupt: Dictionnaire de Chifres et de Lettres ornées, à l'usage de tous les Artistes, cont. les 24 lettres de l'Alphabeth combinées de manière à y rencontrer tous les noms et surnoms entrelassés . . . p. Mr. Pouget, Par. 1766. 4. mit 250 Kpfrn. — —

Von einzelen Arten der Kupferstecherkunst besondre Schriften, als von der Aetzkunst s. diesen Artikel. — — Von den bunten Kupfern: Nouv. genre de Peinture, ou l'art d'imprimer des portraits, et des tableaux en huile, avec la même exactitude que s'ils etoient faits au pinceau, p. J. Chr. le Blon, Londr. 1722. 4. Auf solche Art wird dieses Werk im Register des Journ. des Savans angeführt; aber da es mir sonst nirgends vorgekommen ist: so weiß ich den Innhalt nicht näher zu bestimmen, und zu sagen, ob es vielleicht mit dem, in der Folge vorkommenden Coloritto, or Harmony of Coloring eben dasselbe ist? So viel ist gewiß, daß in eben diesem Journal, von eben diesem Jahre, 1722, Bd. 70. S. 359 und B. 72. S. 46. Briefe von Desmaiseaux über eben diese Erfindung stehen. — An Account of Mr. James Chr. le Blon's Principles of printing, in imitation of painting . . . . by Cromw. Mortimer, in den Philos. Transact. vom J. 1731. Bd. 37. S. 101 u. f. Lond. 1733. 4. (Der Innhalt ist: To produce any object with three colours and three plates; to make the drawings on each of the three plates so; that they may exactly tally; to engrave the three plates, so as that they cannot fail to agree; to engrave the three plates in an uncommon way, so as that they may produce 3000 and more good prints; to find the three true primitive material colours, and to prepare them, so as that they may be imprimable, durable, and beautiful; to print the three plates, so as that they may agree perfectly in the impression.) — Coloritto, or the Harmony of Colouring in painting, reduced to Mechanical practice, under easy precepts and infallible Rules . . by J. Chr. Le Blon, Lond. 1737. 4. Engl. und Französisch, mit 5 bunten Kupfern; herausgeg. in der Art d'imprimer les tableaux, traité d'après les ecrits, les operations, et les instruct. verbales de J. C. Le Blon, Par. 1756. 1768. 8. ohne die Kupfer, von Gualtier de Montdorge (Nach der Zueignungsschr. an Rob. Walpole, folgen Preliminaries; To attain the practical part; simple colours that are used for tinctures of flesh; an universal, easy and expeditious

tious manner of mixing colours; to find out, or to compose the Mezzatinta or half shade; to find or compose the capital shade, or the reflected shades; of broken lights.) — Lettre concernant le nouvel art de graver et d'imprimer les tableaux, Par. 1749. 8. (von J. Gautier.) — Bey der vorher angeführten 2ten u. f. Ausgabe des Coloritto, in der Art d'imprimer les tableaux finden sich, S. 75. u. f. die operations necessaires pour graver et imprimer des estampes à l'imitation de la peinture, selon le syst. de J. C. Le Blon, und diese enthalten Preparation des planches; de la grainure; moyen sûr pour calquer sur la grainure; gravure des planches; de l'intention des trois planches; pour établir l'ensemble; manière plus promte d'opérer; des cas particuliers qui peuvent exiger une cinquième planche; de l'impression; des couleurs; du blanc; du noir; du bleu; du jaune; du rouge; manière de faire le carmin pur; manière de faire la vraie laque; du vernis; taille douce en deux et en trois couleurs; decision sur la prétention d'un Eleve de le Blon, au sujet de la première planche en noir.) — Ein Auszug aus dieser Art d'imprimer les tableaux, in dem angeführten Werke des Abr. Bosse, S. 126 u. f. und S. 150. — Ueber die bunten Kupfer, ein Aufs. im 1ten Bde. S. 203 der Philos. Unterhaltungen, Jena 1790. 8. (worin ihr Verdienst überhaupt bestimmt, und sie den blos schwarzen Kupfern nachgesetzt werden.) — —

Ueber die, von Ch. François verbesserte Punzenarbeit, oder die **Manier, Handrisse von rother und schwarzer Kreide nachzuahmen** (Manière de crayon) Ein Aufsatz in dem 4ten Hefte des Recueil de planches sur les sciences et les Arts, und ein Auszug daraus, in dem angeführten Werke des Abr. Bosse S. 133 u. f. Ausg. v. 1758. — Ein Brief von Ch. François, bey dem 1ten Th. der Philosophes modernes des Savérien, Par. 1767. 4. — Le Pastel en gravure inventé et executé p. Louis Bonnet, composé de huit epreuves qui indiquent les differens degrés, Par. 1769. 8. — Neue Manier Kupferstiche von verschiedenen Farben zu verfertigen nach Art der Zeichnungen von J. J. Bylaert, aus dem Holl. Amst. und Leipz. 1773. 8. — —

Ueber die **schwarze Kunst**, s. den Art. von derselben. — —

Ueber die Manier, **getuschte Handrisse in Kupfer nachzuahmen** (gravure, qui imite le lavis) In der, vorhin angeführten neuen Manier, Kupferstiche von verschiedenen Farben zu verfertigen, nach Art der Zeichnungen von J. J. Bylaert wird auch S. 47 u. f. von dieser Manier gehandelt. — L'art de graver au pinceau: nouvelle methode, plus promte qu'aucune de celles qui sont en usage, qu'on peut executer facilement sans avoir l'habitude du burin, ni de la pointe, mise au jour p. Mr. Stapart, Par. 1773. 12. Deutsch von M. J. C. Harrepeter, Nürnb. 1780. 8. (Der Verf. handelt, von der Art und Weise nach gewaschenen Zeichnungen in Kupfer zu stechen; von der Wahl des Kupfers; von dem Firniß der Kupferstecher; von dem, bey der Composition des Firnisses, nöthigen Verfahren; von der ersten Operation, um die schwächsten Farben oder Halbschatten zu machen; von dem durchsichtigen Firniß; von den Mitteln, das dem Firniß einverleibte Salz wegzunehmen; wie die andern Dinten Stufenweise zu machen; vom Venetianischen Firniß; von der zweyten Operation, oder wie man verändern, die Dinten rund machen, oder die einen mit den andern versetzen kann; wie man den Gegenstand losmachen kann, ohne mit dem Umrisse anzufangen; worauf allg. Anmerkungen und Anweisungen, allerhand Firnisse und Beizen zu machen, folgen.) — Ein Abschnitt in dem angeführten Werke des Abr. Bosse, S. 141. der Aufl. von 1758. — Der, von Le Prince angekündigte Traité de la Gravure en lavis (N. Bibl. der

sch. Wissensch. Bd. 25. S. 149. und J. G. Meusels Miscell. artist. Innh. Heft 9. S. 180.) ist, so viel ich weiß, nicht erschienen. — —

Von der **Geschichte der Kupferstecherkunst**: Comminciamento e progresso dell'arte d'intagliar in rame . . . . da fil. Baldinucci, Fir. 1686. 4. Mit Zus. von Dom. Mar. Manni, ebend. 1761. 4. — Abrégé histor. de l'origine et des progrès de la Grav. et des Estamp. en bois et en taille douce, p. Mr. le Major H. (Humbert) Berl. 1752. 8. — Gesch. der Kupferstecherkunst bis auf die Zeiten Albrecht Dürers, im 2ten Th. S. 180 u. f. von C. G. v. Murr Journ. zur Kunstgeschichte, vergl. mit der N. Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 20. S. 236 u. f. und Bd. 22. S. 96 u. f. — Geschichte der Kupferstecherkunst in Deutschland, von ihrer Erfindung an, bis auf das Jahr 1500, in der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. B. 25. S. 22 und 205 u. f. — Der 4te Abschn. im 2ten Bde. S. 31 von Chrstn. Fdr. Prangens Entw. einer Akad. der bildenden Künste. — Entw. einer Kupferstichgesch. von deren deutschen Meistern, vom ersten Ursprunge an, nebst dem Fortg. dieser Kunst, in den Neuen Nachr. von Künstlern und Kunstf. S. 276 u. f. — — und Beyträge dazu finden sich, in den, bey dem Art. Aezkunst S. 67. b. angezeigten Werken. S. auch den **vorhergehenden und folgenden Artikel.**

Die Kupferstecherkunst entwickelte sich unstreitig aus dem **Formschneiden** (S. diesen Artikel) und die ersten Abdrücke sind, wahrscheinlicher Weise, von Arbeiten der Goldschmiede und Silberstecher gemacht worden. (S. Neue Nachr. von Künstlern und Kunstsachen S. 289.) Von eigentlichen Kupferstichen ist die Arbeit mit dem Grabstichel, die älteste Art. Der eigentliche Erfinder, mithin auch die Zeit der Erfindung, sind nicht mit Gewißheit bekannt. Meermann, in s. Origin. Typogr. Bd. 2. C. 9. §. 2. und J. Evelin, in der angeführten Sculptura, or the History and Art of Chalcography, Kap. 3. S. 41. Ausg. von 1759 haben es wahrscheinlich gefunden, daß die Chineser diese lange vor den Europäern, so wie das Schießpulver, u. a. D. m. kannten. Unter den europäischen Völkern haben Italiener, Holländer und Deutsche sich die Erfindung streitig gemacht. Die Ansprüche der Italiener sind in den Zusätzen des vorhergehenden Artikels, bey Gelegenheit des Finiguerra, geprüft worden; auch können sie, durch Thatsachen, nicht das Gegentheil erweisen. Die ersten, mit Gewißheit bekannten Kupferstiche von dieser Nation sind vom J. 1477 (S. den vorhergehenden Art.) Eben so verhält es sich mit den Holländern; was Meermann, in dem angef. W. Bd. 1. Kap. 9. §. 12 u. f. sagt, ist — blos gesagt, und nicht mit Blättern belegt. Aber, da wir wissen, daß Martin Schoen ums J. 1486 gestorben ist, und Blätter von ihm da sind: so scheint die Sache bis jezt, zum Vortheile Deutschlandes, entschieden zu seyn. Auch sind noch eine Menge Blätter da, welche, zwar ohne Jahrszahl und Namen sind, aber doch älter zu seyn scheinen, wie Schoens Blätter. (S. Idée gen. d'une collect. d'estampes S. 119 u. f. Murrs Journ. zur Litteratur- und Kunstgeschichte, Th. 2. S. 193 u. f. vergl. mit der N. Bibl. der schönen Wissenschaften, Bd. 20. S. 238 u. f. Bd. 25. S. 22 u. f. und die Neuen Nachr. v. Künstlern und Kunstsachen S. 276 u. f.) Für das älteste Blatt hält H. v. Heinecke, in der leztern Schrift S. 294 die Sybille, die dem Kaiser August das Bild der Jfr. Maria mit dem Christuskindlein in den Wolken zeiget. Das was H. Sulzer, in dem Artikel selbst, von Conr. Schweinheim sagt, verdient mit H. v. Murrs Journal Th. 2. S. 224. und der Idée gen. S. 231. vergl. zu werden. — —

Auf die Arbeit mit dem Grabstichel folgte die Aezkunst. Die ersten davon noch vorhandenen Proben sind v. J. 1512. (S. den Art. Aezen, Aezkunst.) Unstreitig wurden Grabstichel und Radiernadel bald mit einander vereint; aber der Zeitpunkt läßt sich nicht mit Gewißheit bestim-

bestimmen. (S. das vorhergehende angeführte Werk des Engl. Evelyn, Kap. 4. S. 75. und Kap. 5. S. 130.) — —

Hierauf folgte die so genannte **gehämmerte**, oder **Punzenarbeit**, wo mit dem so genannten Hammer der Goldschmiede, Zeichnungen durch gepickte oder geschrotene Striche, und durch kleine, nahe an einander stehende Pünktchen, in Kupfer gebracht werden. Da die Kupferstecherkunst von den Goldschmieden ausgieng: so ist der Punzen auch gleich bey den ersten Versuchen gebraucht worden. Der erste aber, welcher vorzugsweise damit arbeitete, war (wofern Hieron. Bang aus Nürnberg s. Gandellini notiz. istor. nicht älter ist) ein Italiener, Girol. Fagivoli, der ums Jahr 1560 dergleichen Blätter lieferte, bey welchen aber auch mit dem Grabstichel nachgeholfen worden ist. Bey einem, vom Fabio Licinio geäzten Bildnisse des Marsilius Ficinus, hat der Punzen diese Dienste geleistet. (S. Moehsens Verzeichniß einer Samml. von Bildnissen, S. 39 u. f.) Im 17ten Jahrhundert wurde diese Kunst von Dan. Kellerthaler, der auch mit dem Spitzhammer arbeitete, (S. Keyßlers Reisen, Br. 86.) von Frz. Aspruck, Jan. Lutma, Paul Flynt, u. a. m. fortgesetzt. — Zu dieser Manier gehören die, **nach Zeichnungsart mit schwarzer und rother Kreide, gehämmerten Blätter**, (Maniere de crayon) welche der ältere Desmarteaux, Jean Ch. François, und Magny, ums J. 1756 zugleich erfunden haben wollten. Der letztere, ein Feldmesser, erfand nähmlich stählerne Werkzeuge, mit welchen man, genauer und natürlicher, als mit dem Punzen, die körnichten und gelinden Schraffirungen der Handrisse von schwarzer und rother Kreide nachahmen konnte (S. Annal. typogr. Janv. 1763. Bd. 1. S. 76.) Ausser den erwähnten Künstlern lieferten deren noch, L. Bonnet, J. B. Bichard, Otto Sahler u. a. m. — Und aus dieser Manier scheinen wieder die **punctirten Blätter**, ungefähr 10 Jahre später, entstanden zu seyn. Blätter, mit bloßen Puncten durchaus gearbeitet, (so genannte **Miniaturstücke**) verfertigte schon Joh. Heinr. Stärklin von Augsburg († 1736), nähmlich die bekannten kleinen heiligen Bilder; aber in der eigentlich punktirten Manier lieferte Bartolozzi, wenn nicht die ersten Blätter überhaupt, doch die ersten von vorzüglicher Güte, und mit ihm zugleich, und später, Jon. Spilsbury, W. W. Ryland, Rob. Menageot, G. Fr. Schmidt, Just. Preisler, Dan. Berger, C. Feller, P. W. Tonkins, u. a. m. welche, in dem vorhergehenden Artikel, bey Bartolozzi, angezeigt worden sind. Uebrigens sind von mehrern Blättern, in diesen beyden Manieren, so wohl schwarze, als **rothe und bunte Abdrücke** vorhanden. Die, von der ersten Art soll ein Franzose, Palmeus, ums J. 1751. gemacht haben. (S. Hamburg. Magazin, Bd. 10. S. 313.) —

**Bunte Kupfer** überhaupt waren, indessen, bereits lange vor diesen vorhanden, solche nähmlich, welche **mit mehr als einer Platte** gemacht werden. **Holzschnitte** mit Farben verfertigte schon Hugo da Carpi in den Jahren 1520 - 1530. (S. des Vasari Vite Bd. 3. S. 303 u. f. Ausgabe des Bottari, vergl. mit dem Art. **Formschneiden**) und man versah auch endlich Bücher damit. Die Bildnisse der Kaiser von Hubert Goltzius, Antv. 1560. f. sind mit dergleichen Holzschnitten von zwey Stücken gemacht, und keineswegs, wie in den Meuselschen Miscellaneen Heft 1. S. 12 gesagt wird, in der Manier des Le Prince gearbeitet. In größerer Vollkommenheit erscheinen sie in des Casp. Asellius Werk, De lactibus, s. lacteis venis, Mil. 1627. 4. — In **Kupfer** aber lieferte Lostman, oder Lastman (s. Gandellini Notiz. istor. degli intagl. in dem Art. J. C. Le Blon und Lostmann) davon im J. 1626 die ersten, aber freylich schlechten Versuche; und Herk. Zegers war, meines Wissens, der erste, welcher ums J. 1660 Landschaften mit Farben auf Tüchern (H. v. Murr sagt in der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 22. S. 98 auf Papier) abdrucken lehrte. Ihm folgte Jac. Christoph

stoph Le Blon, der ums J. 1720 sehr glückliche Versuche mit drey Farben (S. den vorher angeführten Account of Mar. Le Blon's Princ. in den Philos. Transact.) lieferte (S. Journ. des Sav. v. J. 1722 Band 72. S. 46 und Houbrackens Groote Schouwburg, Bd. 1. S. 341. die Idée gen. d'une Collect. compl. d'Est. S. 210 und das Dict. des Artist. des H. v. H. Art. Le Blond). Indessen hatte doch vor ihm, mit Ausgange des vorigen Jahrhunderts Taylor, oder wie ihn Weyermann (Levensbeschryvingen Bd. 3. S. 327) nennt, Taisser und Pet. Schenk, eben so glückliche Versuche gemacht, und ihre Blätter sollen bereits mehrere Farben gehabt haben. (S. den Abrégé histor. de l'origine et des progrès de la Grav. S. 19 u. f.) Vielleicht sind aber die Blätter von Schenk mit einer einzigen, vorher illuminirten, Platte gemacht worden. Die Nachfolger Le Blons waren, Bart. Seuter, Joh. Admiral, A. Robert, J. Gautier und Dagotti Gautier (welche die vierte, und mehrere Platten, hinzusetzten. S. die angef. Lettre concern. le nouvel Art de graver.) — —

Die Kunst, getuschte Handrisse in Kupfer nachzuahmen scheint, zu gleicher Zeit, von verschiedenen, und auf verschiedene Art erfunden zu seyn. Daß nicht, wie in den Meuselschen Miscell. gesagt wird, schon Hubert Golzius Blätter in dieser Manier gearbeitet habe, ist bereits vorher bemerkt worden. Unter den Deutschen machte zuerst J. Ad. Schweickart aus Nürnberg Anspruch darauf, der in der Raccolta di cento Pensieri div. di Ant. D. Gabbiani, fatto intagl. in rame da J. E. Hugford, Fir. 1762. f. 100 Bl. einige Blätter der Art lieferte, und schon ums J. 1745 die Erfindung gemacht haben wollte (S. Murrs Journ. Th. 2. S. 258.) Ihm folgten, Pet. Flodding, P. Fr. Charpentier, so wie P. Barabe' in Paris; J. B. Le Prince vervollkommte die Manier nur ums J. 1770 und dadurch erhielt sie seinen Namen. Doch scheint er anders, als jene zu Werke gegangen zu seyn; wenigstens bediente der Architect Pierre Barabe' sich, bey seinen, im Geschmack des Getuschten gestochenen architectonischen Zeichnungen, noch eines Instrumentes, mit welchem er die Puncte in die Platte brachte (S. Bibl. der sch. Wissensch. B. 9. S. 303.) und Le Prince scheint dieses, blos durch die von ihm erfundene Beitze, welche er, wahrscheinlicher Weise mit einer Art von Pinsel auf die Platte auftrug, bewirkt zu haben. (S. N. Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 10. S. 180.) Aber zugleich mit ihm lieferten die H. H. Dauthe, Gottlob und Bause zu Leipzig verschiedene Blätter in eben dieser Manier (S. N. Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 10. S. 333. Bd. 19. S. 336. Bd. 20. S. 335.) und der Unterschied scheint nur aus jener Beitze, aus welcher Le Prince ein Geheimniß machte, entstanden zu seyn. Durch den Engländer Paul Sandby, wurde diese Manier vervollkommt, und erhielt den Namen, **gewaschene Manier,** (Gravure en lavis oder Aqua tinta) Auch haben ausser ihm, V. Green, F. Jukes, J. Barry, Arch. Macdu', Rich. Cooper, J. Wells, R. Dodd, so wie J. G. Prestel und Madam Catharina Prestel, und unter den Italienern, Andr. Scacciati Blätter, in dieser Manier geliefert. Eine andre Art, Zeichnungen in Kupfer zu bringen, erfand der Abt Richard de St. Noc, vermittelst gewisser in die Platte eingedruckter Körner; und noch eine andre Jos. de la Fosse (S. N. Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 10. S. 333 und Bd. 14. S. 347.) — — Zu dieser Erfindung gehört die von Cornelius Ploos von Amstel, wodurch alle mit Kreiden, chinesischer Dusche und Farben gemachten Zeichnungen, bis zur höchsten Täuschung nachgeahmt werden. Sie ist ungefähr im J. 1765 gemacht worden, und Nachr. davon geben die: Berichten wegens een Preentwerk volgens de nieuwe uitvinding van de H. Corn. Ploos van Amstel, zo als dezelve van tyd tot tyd geplaatst zyn in de vaterlandsche letteroefningen. Amst. 1768. u. f. 8. Die Nachr. von Künstlern und Kunstf. Bd. 2. S. 46. Die Meuselschen Miscell.

Heft 17. S. 315. u. a. m. Und verschiedene neuere französische Künstler, als Janinet, Demarteau, Bonnet, u. a. m. haben Blätter in dieser Manier verfertigt. Uebrigens werden auch diese Blätter mit mehr als einer Platte gemacht; wenigstens ist dieses an den Arbeiten der leztern Künstler sichtbar. Ob aber Ploos v. Amstel sich dazu auch mehr als Einer Platte bedient, ist wohl noch nicht entschieden. —

Die Erfindung der Schwarzkunst fällt ungefähr in das J. 1643. S. den Art. derselben.

## Kupferstich; Kupfer.

Diese Namen giebt man den Abdrüken der Kupferplatten, diese mögen gestochen, geätzt, oder in schwarzer Kunst gearbeitet seyn. Sehr oft werden auch die von Holzschnitten gemachten Abdrüke mit darunter begriffen. Eine Sammlung aller Gattungen von Kupfer oder Holz abgedrukter Zeichnungen, wird eine Sammlung von Kupfern oder Kupferstichen genannt. Die Kupfer der ältesten Meister sind durchaus mit dem Grabstichel gearbeitet, weil das Aetzen später, als das Stechen aufgekommen ist: aber unter den neuern Kupferstichen sind ganz gestochene Blätter sehr selten. Man hat gefunden, daß die historischen Stüke, Landschaften, auch Portraite mit einigen Nebensachen besser ausfallen, wenn einige Theile davon radirt und geätzt, die andern mit dem Grabstichel gearbeitet werden. Ganz geätzte Kupfer sind meistentheils Werke der Mahler; große Blätter aber, die durchaus geätzt sind, haben noch die letzte Hülfe des Grabstichels nöthig, ohne welche die Stellen, wo das Dunkele am stärksten seyn soll, nicht kräftig genug werden. Im Gegentheil haben auch wieder die Landschaften, wovon der größte Theil geätzt ist, an den leichtesten Stellen, wo eine sehr dünne Luft und leichtes Gewölk anzuzeigen ist, den Grabstichel nöthig, weil das Aetzwasser gar zu leicht die daselbst erforderlichen sehr zarten Striche zu stark machen würde. Also muß zu einem vollkommenen Kupferstich beydes das Stechen und das Radiren zusammenkommen. Man hat von einigen der fürtrefflichsten Werke des berühmten Edelink nicht ohne Grund angemerkt, daß sie durch den Grabstichel zu schön geworden, und daß es besser gewesen wäre, wenn einige Stellen durch die Radirnadel flüchtiger und mit weniger einförmigen Strichen wären behandelt worden.

Es ist eine so angenehme Sache, die Werke der größten Mahler in guten Kupferstichen mit so großer Gemächlichkeit zu betrachten, daß man sich nicht wundern darf, wenn man den Geschmak an Kupferstichen so allgemein ausgebreitet antrifft. Aber man stößt auch hier, wie bey allen andern Liebhabereyen, bisweilen auf große Mißbräuche. Man findet in allen Ländern eine seltsame Art Liebhaber, die Kupferstiche sammeln, wie etwa die Kinder bunte Steine, oder andre ihnen völlig unnütze Dinge mit großem Eifer sammeln, blos um sich mit etwas zu beschäfftigen, und ohne den geringsten Vortheil daraus zu ziehen, als eine völlig gleichgültige Thätigkeit zu befriedigen. An Oertern, wo ein solches Sammlen Mode worden, sieht man ein wunderbares Bestreben unter den Sammlern, wodurch jeder es andern zuvorthun will; und dieses Nacheifern wird nicht selten bis zu einer Art der Raserey getrieben. Es giebt Sammler, die sich nur auf gewisse Gattungen der Kupferstiche einschränken, die etwa die Sammlung von einer Schule, oder auch nur von einem Künstler vollständig zu haben wünschen, denen also ein fehlendes Blatt, wenn es an sich auch nicht den geringsten

Werth

Werth hätte, unruhige Nächte macht, und die es bey aufstoßender Gelegenheit um einen Preis anschaffen, der seinen wahren Werth hundertmal übersteiget. Man trifft auch nicht selten bey diesen Sammlern noch andre Arten von Thorheiten an. Aber anstatt dergleichen Mißbräuche zu rügen, wollen wir lieber versuchen einige Vorschläge zu thun, wie noch neue Gattungen nützlicher Sammlungen von Kupferstichen zu machen wären.

Vor allen Dingen wünschte ich, daß einer von den geschiktesten Kupferstechern sich die Mühe gäbe, ein Verzeichniß einer solchen Sammlung zu geben, aus welcher man den Anfang und Fortgang der Kunst nach den verschiedenen merkbaren Stufen, durch welche sie zur Vollkommenheit gestiegen ist, sehen könnte. Diese Sammlung würde eine Folge von Blättern ausmachen, darin jedes folgende in der Behandlung etwas hätte, das den vorhergehenden noch fehlet, und wodurch die Kunst des Stechens, oder des Aetzens, um einen Schritt weiter gebracht worden. Eine solche Sammlung würde die wahre Geschichte der Kunst auf das deutlichste darstellen.

Man könnte auch Verzeichnisse solcher Sammlungen machen, deren jede vornehmlich einen Theil der Kunst in seiner Vollkommenheit darstellte. In die eine kämen nur solche historische Stüke, die sich durch eine fürtreffliche Erfindung, oder solche, die sich durch eine vollkommene Anordnung auszeichneten; eine andre wäre den Kupferstichen gewidmet, wo die Austheilung des Lichts und Schattens vorzüglich glüklich angebracht worden. Für Portraite könnte eine Sammlung gemacht werden, darin jedes Blatt wegen der Stellung etwas vorzügliches hätte.

Es läßt sich leicht begreifen, wie nützlich dergleichen Sammlungen dem Künstler und dem Liebhaber seyn würden. In die Sammlungen jeder Gattung dürften nicht eben immer dieselben Stüke kommen; denn oft hat man viel Stüke, davon jedes tüchtig wäre, eine gewisse Lüke der Sammlung auszufüllen. Also müßten die Verzeichnisse so eingerichtet werden, daß für jeden besondern Theil der Kunst mehrere Stüke als Beyspiele darin verzeichnet wären, damit der Liebhaber wenigstens eines, oder ein Paar derselben anschaffen könnte. So könnten z. B. zur Geschichte der Kunst mehrere Sammlungen gemacht werden, davon keine dieselben Blätter enthielte, die schon in einer andern sind. Allgemeine Sammlungen, die sich auf alle Zweige der Kunst und auf alle Schulen erstreken, sind Unternehmungen, die man öffentlichen Anstalten überlassen muß, weil der dazu nöthige Aufwand die Kräfte der reichsten Privatpersonen übersteiget.

Die Materie von den verschiedenen Absichten, die man bey Kupfersammlungen haben kann, von der besten Art dieselben zu erreichen, von der Wahl der Stüke, von der Anordnung der Sammlung und vielen andern dahin gehörigen Dingen, verdiente eine vollständige Ausführung, und würde ein Werk von beträchtlichem Umfange werden.

* *

Discours sur les prejugés de certains curieux, touchant la gravure, par Bern. Picard, bey dessen Impostures innocentes, ou recueil d'estampes d'après . . . Raphael, le Guide, Carlo Maratti, le Poussin, Rembrandt, etc. gravées à leur imitation, et selon le goût particulier de chacun d'eux, Amsterd. 1734. fol. 78 Bl. — De l'utilité des estampes et de leur usage, handelt de Piles in dem 27ten Kap. der Idée du paintre parfait, Oeuv. T. 3. S. 439. u. f. — Von dem Werth und den Eigenhei-

genheiten des Kupferstiches überhaupt, Richardson, in den Two discourses and essays on the whole art of Criticism, Lond. 1719. 8. im 2ten Th. der französischen Uebersetzung seiner Theorie de la peinture, Amst. 1728. 8. S. 105 u. f. — Von den Eigenheiten und Vorzügen der verschiedenen Arten von Kupferstichen handelt, der in dem vorigen Artikel angeführte Essay on prints, im 2ten Kap. S. 47 u. f. der 2ten Ausgabe — so wie eben derselbe, Regeln zu sammeln, in dem 5ten Kap. S. 231 u. f. giebt — welche Hr. J. C. Füßlin in seinem Raisonnirenden Verzeichnisse der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke. Zür. 1771. 8. beybehalten hat. — Idée generale d'une collection complete d'estampes avec une dissertation sur l'origine de la gravure, et sur les premiers livres d'images, à Leipf. et Vien. 1771. 8. (beschreibt vorzüglich die Einrichtung der Dresdner Kupferstich-Sammlung; vergl. mit der Recension derselben in der Neuen Bibl. der schönen Wissensch.) — Erste Grundlage zu einer ausgesuchten Sammlung neuer Kupferstiche, von C. L. Junker, Bern 1776. 8. — Ueber die unzuläßige Nachahmung der Kupferstecherey, im 12ten St. des Meuselschen Museums, S. 499. — —

Ferner gehören hierher: Moyen de devenir peintre en trois heures, et d'executer au pinceau les ouvrages des plus grands maitres sans avoir appris le dessein, Par. 1753. 16. Amst. 1766. 12. deutsch 1779. 8. und bey Christn. Fried. Prangens Schule der Mahlerey, Halle 1782. 8. (handelt von dem Auftragen und Illuminiren der Kupferstiche auf Glas, wozu auch Pernetti in seinem Wörterbuche, S. 113. der Abhandlung d. Uebers. eine Anweisung giebt.) — Maniere d'illuminer l'estampe posée sur toile, Par. 1773. 12. (Der Innhalt des Werkes ist im 15ten Bde. S. 378. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. zu finden.) — Die Kunst, Kupferstiche zu illuminiren, in England erfunden, Salzb. 1786. 8. — Anleitung Kupfer nach dem Leben zu illuminiren, und Zeichnungen zu vervielfältigen .... Dill. 1788. 8. Augsb. 1792. 8. — Kunst, Kupfer zu illuminiren und die Farben zu mischen, mit Mustern, Nürnb. 1788. 4. — Der Illuminist, oder practische Unterweisung, von sich selbst schön illuminiren und mahlen zu lernen, Nürnb. 1789. 8. —

Ein Secret pour blanchir les estampes, von R. Hecquet, findet sich bey seinem Catalogue des Estampes gravées d'après Rubens, Par. 1745. 12. —

Zu den, bey dem Art. Aetzkunst, S. 67 angeführten Verzeichnissen von Kupferstich-Sammlungen kommen noch: Catal. des Volumes d'Estampes, dont les planches sont à la Bibl. du Roi, Par. 1743. f. — Catal. universel et raisonné de toutes les estampes françoises, p. Mr. Denos, Par. 1770. 8. — —

In Büchern sind, wie gedacht, eigentliche Kupferstiche zuerst in Italien, ums J. 1477 gebraucht worden (S. den Art. Kupferstecher) Von französischen Büchern ist das erste, damit versehene die Peregrination de oultremer en Terre sainte, Lyon 1488. f. die aber nach deutschen Holzschnitten gemacht sind. Von den, in Deutschland gedruckten Büchern soll das älteste dieser Art das Missale Herbipolense 1481. f. seyn. (S. die Idée gen. d'une Coll. compl. d'Estamp. S. 233.)

## Kürze.

### (Redende Künste.)

Ohne Zweifel ist die Kürze eine der wichtigsten Vollkommenheiten der Rede. Sie trägt viel Gedanken in wenig Worten vor, und erreicht also den Zwek der Rede auf eine vollkommene Weise. Es hat allemal etwas reizendes und einigermaßen wunderbares für uns, wenn wir sehen, daß mit Wenigem viel ausgerichtet wird; und denn ist die Kürze den Gedanken, was dem baaren Reichthum das Gold ist, welches das Aufbehalten,

Ueberzählen und Ausgeben erleichtert. Diesen Vortheil drükt Horaz sehr wol aus:

— — ut cito dicta
*Percipiant* animi dociles *teneant-*
*que* fideles.

Man muß die Kürze der Gedanken von der Kürze des Ausdruks unterscheiden. Jene besteht in dem Reichthum der Begriffe; diese kommt von einer klugen Sparsamkeit der Wörter und der Redensarten her. Als Cäsar dem Brutus, den er unter seinen Mördern erblikt hatte, zurufte: auch du mein Sohn! mußte dieser einzige Gedanke erstaunlich viel Vorstellungen in dem Brutus erweken. Hier liegt die Kürze in dem Gedanken; denn wenn man auch diesen Gedanken in mehr Worten ausdrükte, und so weit, als möglich ist, ausdehnte: so wird er doch immer noch sehr viel sagen. Eben diese Kürze der Gedanken treffen wir in der Anmerkung an, die beym Terenz jemand über einen Jüngling macht, dem seine Vergehungen vorgehalten werden: er wird roth; alles ist gewonnen*). Der Ausdruk ist natürlich, und gar nicht zusammengepreßt; aber der Gedanke enthält die halbe Sittenlehre.

Es giebt auch eine Kürze, die blos von der Wendung der Gedanken herkommt. Von dieser Art ist folgendes aus der Rede für den Milo. Würde man auch dieses nicht erzählen, sondern vormahlen; so würde es dennoch offenbar seyn, welcher von beyden der Nachsteller sey, und welcher von beyden nichts Arges im Sinne hatte**). Hier ist das, was Cicero sagen wollte, durch eine glükliche Wendung wunderbar abgekürzt. Er will sagen, daß durch die richtigste und einfachste Erzählung der Sache, die ohne Anmerkungen oder Auslegungen wäre, die Unschuld des einen und die Bosheit des andern sich offenbar zeigen würden. Um kurz zu seyn, stellt er jene einfache Erzählung als eine Mahlerey vor, welche die Wahrheit geschehener Sachen durch keine falsche Auslegung verstellen kann.

Die Kürze liegt blos im Ausdruk, wenn weder die Begriffe reich an Inhalt, noch die Wendung der Gedanken vortheilhaft ist, sondern blos die wenigsten Worte zum Ausdruk gewählt worden. Von dieser Art ist der Ausdruk des Xenophons von dem Fluß Thelaoba, welcher zwar nicht groß, aber schön war*). Ein Erzähler, der die Kürze weniger als Xenophon liebte, würde vielleicht gesagt haben: dieser war zwar in Ansehung seiner Größe nicht merkwürdig; aber an Schönheit übertraf er andre Flüsse.

Da die Kürze, es sey in Gedanken oder im Ausdruk, nur dann vortheilhaft wird, wenn sie mit hinlänglicher Klarheit verbunden ist, so muß man sich dieser dabey äußerst befleißen. Horaz sagt viel in diesen wenigen Worten:

Paulum sepultae distat inertiae
Celata Virtus**).

Aber diese Kürze nützet dem, der einer Auslegung dieser Worte bedarf, nichts.

Die Kürze in Gedanken erreicht nur der, der im Stande ist viel Wahrheiten auf einen allgemeinen Satz, eine an Begriffen sehr reiche Vorstellung auf einen einzigen Begriff zu bringen, wie Haller, wenn er den gegen-

*) Erubuit; salva res est. Terent. Adelph.

**) Si haec non gesta audiretis, sed picta videretis: tamen appareret, uter esset insidiator: uter nihil cogitaret mali. Cicero pro Milone.

*) ουτος δε ην μεγας ου καλος δε.

**) D. i. Es ist ein geringer Unterschied zwischen dem, der wegen seiner Unthätigkeit im Grabe der Vergessenheit liegt, und dem dessen Thaten nicht mehr bekannt sind.

gegenwärtigen Zustand des Menschen, in Vergleichung des künftigen, einen Raupenstand nennt. In beyden Fällen thun die Bilder, und bisweilen auch die Metonymien sehr großen Dienst. Auch können viel Gedanken in einen zusammengedrängt werden, wenn man aus der Menge der Vorstellungen nur eine aussucht, die natürlicher Weise auf die übrigen leitet; wie wenn Horaz von den fatalen Folgen der bürgerlichen Kriege sagt:

Ferisque rursus occupabitur solum*).

Dieser einzige Umstand, daß Italien wieder eine Wohnung wilder Thiere werden wird, schließt tausend andre Vorstellungen nothwendig in sich.

Will man durch eine glükliche Wendung mit wenigem viel sagen, so muß man seinen Gegenstand von der Seite vorstellen, von welcher er am schnellesten übersehen werden kann. Um jemanden von der gänzlichen Verheerung eines Landes einen recht lebhaften Begriff zu machen, kann sehr viel gesagt werden; aber von keiner Seite läßt sich alles geschwinder übersehen, als von der, die Horaz durch diese Worte zeiget:

Et campos ubi Troja fuit.

Die Kürze, welche blos im Ausdruk liegt, scheinet am schweresten zu erreichen; denn die, welche von dem Reichthum, oder der vortheilhaften Wendung der Gedanken herkommt, hängt von dem Genie ab, und erfodert keine Kunst. Dieser Reichthum ist ererbt, der andre muß erst durch Sparsamkeit erworben werden. Es gehört nicht wenig Kunst dazu, eine gegebene Anzahl der Begriffe durch die kleineste Zahl der Wörter auszudrüken, ohne andre Hülfsmittel, als die Weglassung des Ueberflüßigen. Hier ist alles Kunst. Wenn man sagen will: es sey unmöglich, den Charakter eines noch unmündigen Menschen zu kennen; weil er sich noch nicht entwikelt hat; weil die Blödigkeit dieses Alters ihn noch zurükhält, nach eigenen Trieben zu handeln; weil er noch manches darum unterläßt, weil seine Vorgesetzten es verboten haben: so scheinet es beynahe unmöglich, alle diese Begriffe in weniger Worte zusammen zu fassen. Doch hat Terenz gerade dieses weit kürzer ausgedrukt. „Wie willst du die Sinnesart erkennen, so lange Jugend, Furcht und der Hofmeister sie zurüke halten?“

Qui scire posses aut ingenium noscere,
Dum aetas, metus, magister, prohibent*)?

Diese Kürze kann nicht wol anders, als durch ruhige Bearbeitung eines weitläuftigern Entwurfs der Gedanken erreicht werden. Wenn man das, was zur Sache dienet, zusammengetragen hat: so ist zu Erreichung der möglichsten Kürze nothwendig, daß jeder einzele Gedanke besonders bearbeitet, und auf die wenigsten Begriffe gebracht werde. Cicero hatte in seinen Vorstellungen gegen die Austheilung der Aeker deutlich bewiesen, daß die Decemviri dadurch sich des ganzen Staats bemächtigten, und nach Gutdünken würden handeln können; hierauf läßt er den Rullus, der das Gesetz von der Austheilung vorgeschlagen hatte, erwiedern: sie seyen weit entfernt einen solchen Mißbrauch ihres Ansehens zu machen. Gegen diese Versicherung hatte der Redner eine dreyfache Einwendung zu machen: 1) Es sey immer ungewiß, ob sie ihre Macht nicht mißbrauchen werden, und 2) so gar wahrscheinlich, daß es geschehen würde; sollte es aber nicht geschehen, so würde

*) Epod. XVI.

*) Terent. And. Act. I.

würde es doch 3) unschicklich seyn, die Wohlfahrt und Ruhe des Staates als eine Wohlthat von ihnen zu empfangen, da doch beydes, ohne sie, durch eine kluge Regierung könne erhalten werden. Diese drey Vorstellungen hat Cicero gewiß nicht ohne verweilendes Nachdenken in diese Kürze zusammengebracht. „Erstlich ist es ungewiß; zweytens fürchte ich doch, daß es geschehen möchte; und warum sollte ich endlich zugeben, daß wir unsre Wolfahrt mehr eurer Gütigkeit, als unsern eigenen klugen Veranstaltungen, zu danken haben?" Der lateinische Ausdruk ist noch viel kürzer: Primum nescio: deinde timeo: postremo non committam, ut vestro beneficio potius, quam nostro consilio salvi esse possimus *).

Ein solche Kürze ist fürnehmlich da nothwendig, wo man mehrere Vorstellungen, welche zugleich wirken sollen, zu thun hat; denn je näher man sie zusammendränget, desto gewisser thun sie ihre Wirkung. Sie kommt entweder von der Sprache selbst, oder von dem Verstande des Redenden her. Eine Sprache verträgt sie mehr, als eine andre. Im Lateinischen und Griechischen verstattet der häufige Gebrauch der Participien mehr Kürze, als die meisten neuern Sprachen haben. Da die Sprachen, so lange sie lebend bleiben, sich immer verändern, so sollte

*) Or. I. de Lege Agraria.

man die glüklichen Neuerungen der besten Schriftsteller, die der Kürze günstig sind, sorgfältig bemerken, um sie allmählig in der Sprache gangbar zu machen. Das meiste ist in diesem Stük von den Dichtern zu erwarten, weil sie am öftersten in der Nothwendigkeit sind, der Sprache neue Wendungen zu geben. Dieser Nutzen der Dichtkunst ist allein schon wichtig genug, daß man das äußerste zu ihrer Beförderung anwenden sollte. Es liegt hinlänglich am Tage, daß die deutsche Sprache durch die Neuerungen der Dichter zur Kürze tüchtiger worden ist, als sie vorher war. Doch will dieses nicht sagen, daß jeder poetische Ausdruk seiner Kürze halber, sogleich in die gemeine Rede soll aufgenommen werden.

Aber auch bey der kürzesten Sprache kommt noch sehr viel auf den Verstand des Redners an. Wer nicht gewohnt ist, überall die höchste Vollkommenheit zu suchen, die nur der Verstand sieht, trifft nicht immer die größte Kürze. Sie ist also den Schriftstellern vorzüglich eigen, die ein zu höhern Wissenschaften aufgelegtes Genie mit Geschmak verbinden. Darum übertrift Haller, in gebundener und ungebundener Rede, jeden andern Deutschen. Schon in dieser Absicht allein ist sein Usong ein höchst schätzbares Werk, und kann zum Muster des kurzen Ausdruks dienen.

# L.

## La.

(Musik.)

Mit dieser Sylbe wird nach der Aretinischen Solmisation der letzte oder sechste Ton des Hexachords bezeichnet; folglich ist La immer die natürliche, oder diatonische Sexte des angenommenen Grundtones. Nimmt man C für den Grundton an, so bezeichnet La den Ton A; ist G der Grundton, so wird der Ton E mit La bezeichnet *).

## Labyrinth.

(Gartenkunst.)

Mit diesem Worte, das von ägyptischer Herkunft zu seyn scheinet, bezeichnet man gegenwärtig in Lustgärten einen Platz, in welchem vielerley Gänge so seltsam durch einander laufen, daß man sich schwerlich aus denselben heraus finden kann. Vor ein paar hundert Jahren waren die Labyrinthe in Lustgärten gemein; itzt aber sind sie ziemlich in Verachtung gekommen.

Der Name kommt von einem uralten ägyptischen Gebäude her, das so sehr weitläuftig und mit so mannichfaltigen Gängen und Zimmern angelegt war, daß man sich nicht wieder herausfinden konnte, wenn man sich einmal darin zu weit vertieft hatte. Der Labyrinth in Creta, der durch den Theseus so berühmt worden, wird von den Alten auch für ein Gebäude ausgegeben, das Dädalus nach dem Muster des Aegyptischen soll aufgeführt haben. Es ist aber wahrscheinlicher, daß es eine sehr weitläuftige Berghöle gewesen, wie die Baumannshöle in Deutschland ist. Wäre es ein so massives Gebäude gewesen, wie Plinius vorgiebt, so läßt sich nicht begreifen, warum zu den Zeiten des Diodorus aus Sicilien keine Spur desselben mehr übrig gewesen. Also gehört die Erzählung der Griechen von dem von ihrem ersten Baumeister aufgeführten Labyrinth in Creta unter die Mährchen, dergleichen sie sehr viele ausgebreitet haben, um ihrer Nation die Ehre der Erfindung aller Künste zuzuschreiben *).

## Lächerlich.

(Schöne Künste.)

Die Dinge, worüber wir lachen, haben allemal nach unserm Urtheil etwas ungereimtes, oder etwas unmögliches; und der seltsame Zustand des Gemüths, der das Lachen verursachet, entsteht aus der Ungewißheit unsers Urtheils, nach welchem zwey widersprechende Dinge gleich wahr scheinen. In dem Augenblike, da wir urtheilen wollen, ein Ding sey so, empfinden wir das Gegentheil davon; indem wir das Urtheil bilden, wird es auch wieder zerstört. Man lacht beym Kützeln über die Ungewißheit, ob man Schmerzen oder Wollust empfinde; bey seltsamen Taschenspielerkünsten, weil man nicht weiß, ob das, was man sieht, wirklich oder eingebildet ist. Wenn ein Narr

*) S. Solmisation.

*) S. Künste.

Narr klug, ein junger Mensch alt, ein furchtsamer Hase beherzt thut; oder wenn einer etwas sucht, das er in der Hand hat: so fühlen wir uns zum Lachen geneigt, weil wir Dinge beysammen zu sehen glauben, die unmöglich zugleich seyn können. So lächelt jeder Anfänger der Geometrie, wenn er den Beweis des euklidischen Satzes von dem vermeinten Winkel, den die Tangente des Cirkels mit dem Bogen macht, gelesen hat; sein Auge sieht einen Winkel, und sein Verstand sagt ihm, daß keiner da sey. Nichts ist wunderbarer und überraschender, als daß man zwey einander gerade entgegengesetzte Handlungen zugleich thun, daß man zugleich ja und nein sagen soll. Dieses scheint man doch in den erwähnten Fällen zu thun, und daher kommt das Belustigende in der Sache, wenn sie blos als ein Gegenstand der Neugierde betrachtet wird. Warum lacht bisweilen ein junges unschuldiges Mädchen, wenn es seine Einwilligung in eine Sache geben soll, die es lebhaft verlanget? Eben deswegen, weil die Schamhaftigkeit nein, und die Liebe ja sagt. Wie soll beydes zugleich statt haben können?

Das Lachen hat seinen Grund blos in der Vorstellungskraft, in sofern sie die Beschaffenheit der Sachen als einen Gegenstand der Neugierde beurtheilet; so bald das Herz Antheil daran nimmt, hört das Lachen auf. Ich habe bey der unvermutheten Erscheinung einer innigst geliebten Person, die man hundert Meilen entfernt glaubte, ein lautes Lachen gehört, das bald den Thränen der zärtlichsten Freude Platz machte. In dem ersten Augenblik der Erscheinung wirkte blos die Vorstellungskraft, die das Seltsame und Unmögliche der Sache fühlte, daß eine Person abwesend und doch gegenwärtig seyn sollte. So bald die wirkliche Gegenwart entschieden, und das Ungewisse verschwunden war, überließ man sich den Empfindungen des Herzens. Also dauert das Lachen nur, so lange die Ungewißheit dauert, und so lange die Sache räthselhaft ist. Darum belustiget sich kein Mensch mehr an den seltsamsten Taschenspielerkünsten, so bald er weiß, wie es damit zugeht; darum lachen einige Menschen über Dinge, wobey andre völlig gleichgültig bleiben; die Lacher haben nicht Scharfsinn oder Aufmerksamkeit genug, das Räthsel aufzulösen, oder die Ungewißheit zu heben. Deswegen wird schon eine künstlichere Verwiklung der Sachen erfodert, scharfsinnige, als einfältigere Menschen lachen zu machen.

Es scheinet, daß die verschiedenen Arten des Lächerlichen sich auf zwey Hauptgattungen bringen lassen, die den zwey Hauptgattungen des Wahren entgegengesetzt sind.

Die erste Gattung entstehet aus Vereinigung solcher Dinge, die nach unsern Begriffen unmöglich zugleich seyn können, weil eines das andere aufhebt. Die zweyte aus Vereinigung der Dinge, für welche kein Grund anzugeben, deren Zusammenhang unbegreiflich und abentheuerlich ist. Wir wollen der ersten Gattung den Namen des ungereimten, der andern des abentheuerlichen Lächerlichen geben. Jede faßt mehrere besondere Arten in sich; aber es würde zu weitläuftig seyn, alle aus einander zu setzen. Folgendes kann zur Probe hinlänglich seyn.

Das ungereimte Lächerliche entstehet auf verschiedene Weise: zuerst aus dem Widersprechenden. Wenn ein Gek klug, ein Furchtsamer beherzt, eine häßliche Alte schön und jung, ein Unwissender gelehrt thut, und dergleichen: so fallen sie völlig ins Lächerliche. Beyspiele davon sind überall im Ueberfluß anzutreffen. Man macht also die Menschen lächerlich, deren Reden und Handlun-



Digitized by Google

gen so vorgestellt werden, daß dieses Widersprechende darin auffällt. Sehr oft macht man uns in der Comödie lachen, wenn man Leute gerade das Gegentheil von dem thun läßt, was sie sich zu thun einbilden; oder wenn ihnen das Gegentheil von dem begegnet, was sie erwarten; wenn wir nur nicht uns im Ernst für sie interessiren. Voltaire hält ohne Grund dieses für das einzige Lächerliche, das ein lautes Lachen erweke *). Es fällt aber meistentheils ins Niedrige. Wenn Personen von Geschmak über dergleichen Ungereimtheiten lachen sollen, so müssen sie doch etwas feines haben; der Widerspruch muß nicht sogleich in die Augen fallen, es muß einiger Scharfsinn dazu gehören ihn zu fühlen, oder das Ungereimte muß seltsam und außerordentlich seyn.

Hernach wird auch das blos Unwahre, oder Unvollkommene, wenn es bis zur Ungereimtheit steigt, lächerlich, wie man an vielen übertriebenen Carricaturen sieht. Und denn bekommt es noch einen stärkern Reiz, wenn es unter dem Schein des Ernstes noch mit Nachdruk ausgezeichnet wird. So ist die ungeheure Prahlerey des Miles gloriosus beym Plautus lächerlich, wenn er sagt:

> Postridie natus sum ego — quam
> Jupiter ex Ope natus erat.

Und wird es noch mehr, wenn sein Knecht mit ernsthafter Mine hinzuthut:

> Si hic pridie natus foret quam ille,
> hic haberet regnum in cœlo **).

*) J'ai cru remarquer qu'il ne s'éléve presque jamais des éclats de rire universels qu'à l'occasion d'une méprise — Il y a bien d'autres genres de comique — mais je n'ai jamais vu ce qui s'apelle rire de tout son coeur — que dans ces cas approchans de ceux, dont je viens de parler. In der Vorrede zum Enfant prodigue.

**) Mil. Glor. Act. IV. f. 2.

Drittens wird dieses Lächerliche auch durch ungereimte Anwendung, oder Deutung an sich richtiger Gedanken oder Worte hervorgebracht. Dadurch wird entweder der, dessen Worten man einen ungereimten Sinn andichtet, oder der, welcher sie auf eine ungereimte Weise versteht, lächerlich. Als Antiochus, den Hannibal gegen die Römer aufwiegelte, diesem Feldherrn sein Heer zeigte, welches ungemein prächtig und reich gerüstet, sonst aber vermuthlich schlecht war, und ihn hernach fragte, ob er nicht glaubte, daß dieses für die Römer hinlänglich wäre, antwortete der schlaue Carthaginenser: die Römer seyen ihm zwar als ein sehr habsüchtiges Volk bekannt, doch glaube er, daß sie sich damit begnügen werden. Hier dichtete Hannibal den Worten des Königs einen völlig ungereimten Sinn an. So sind in dem Geizigen des Moliere lächerliche Mißdeutungen, da Harpagon von seinem Schatzkästchen Dinge sagt, die ein andrer auf ein Mädchen deutet. Dieses Lächerliche steigt aufs höchste, wenn die Mißdeutungen ernstlichen Streit zwischen den Personen verursachen, die einander ihre Worte so ungereimt auslegen.

Viertens entstehet das ungereimte Lächerliche auch aus Vergleichungen der Dinge, die in keine Vergleichung kommen können; wenn große Dinge mit kleinen, oder kleine mit großen verglichen werden: wie wenn Scarron in dem bekannten Sinngedicht den Verfall großer und mächtiger Staaten mit seinem zerrissenen Wammes vergleicht. Die meisten Parodien gehören zu dieser Art des Lächerlichen. Auch das Naive, das ins Lächerliche fällt, gehört zu dieser Art *).

Vielleicht giebt es noch mehr Arten des ungereimten Lächerlichen.



*) S. Naiv.

Das abentheuerliche Lächerliche macht die zweyte Hauptgattung aus. Es bekommt seine Kraft von einer höchstseltsamen Verbindung der Dinge, davon kein Grund anzugeben ist. Dieses ist die Gattung, deren Horaz im Anfang seines Schreibens über die poetische Kunst erwähnet:

Humano capiti cervicem pictor equinam
Jungere si velit et varias inducere plumas,
Undique collatis membris, et turpiter atrum
Desinat in piscem mulier formosa superne:
Spectatum admissi risum teneatis Amici!

Hierher gehören erstlich die seltsamen Abentheuer; wovon kein Mensch den Zusammenhang einsieht, dergleichen in den Ritterbüchern und in den comischen Romanen vorkommen, poßirliche Verwiklungen und Vorfälle, dergleichen man in einigen Comödien sieht. Hernach das Abentheuerliche und Poßirliche in Einfällen, Reden und Handlungen solcher Menschen, die wahre Originale sind, welche ganz ausser die Ordnung der Natur treten, die immer so denken und handeln, wie sonst kein Mensch thun würde. Ferner das Seltsame und Abentheuerliche in Vergleichung solcher Dinge, zwischen denen nur eine wilde und ausschweifende Phantasie Aehnlichkeiten entdeket, die keinem ordentlich denkenden Menschen eingefallen wären. Von dieser Art des Lächerlichen findet man eine sehr reiche Aerndte in Butlers Hudibras. Nicht nur seine Helden sind poßirliche und abentheuerliche Narren, sondern die beständigen Anspielungen der albernsten Handlungen dieser niedrigen Originale auf sehr ernsthafte Begebenheiten und Unternehmungen derselben Zeit, machen dieses Gedicht ungemein ergötzend.

Dieses sey von der Beschaffenheit der lächerlichen Gegenstände gesagt.

Auch das Lachen selbst ist von verschiedener Art: rein und blos belustigend; oder mit andern Empfindungen vermischt, nach Beschaffenheit der Veranlassung dazu. Wenn wir das Lächerliche in zufälligen Dingen entdeken, so thut es eine ganz andere Wirkung, als wenn wir es an Personen wahrnehmen, deren Einfalt oder Narrheit der Grund davon ist. Im ersten Fall ist es rein und blos belustigend, wie bey seltsamen poßirlichen Begebenheiten. Entsteht es aber aus Einfalt, so mischt sich schon ein kleiner Hang zum Spotten in dasselbe; wir sehen gerne, daß andre sich weniger scharfsinnig zeigen, als wir sind. Hat es aber Narrheit zum Grunde, oder fällt es auf Personen, denen wir nicht gewogen sind, oder die wir gar hassen, so mischt sich Spott oder Hohn darein. Schon die Freude, Personen, denen wir nichts gutes gönnen, gedemüthigt zu sehen, ist hinlänglich uns lachen zu machen.

Hieraus entsteht die verschiedene Anwendung des Lächerlichen in den schönen Künsten. Es dienet entweder zur Belustigung, oder zur Warnung, oder zur Züchtigung.

Von dem Werth und dem Rang der Werke, die blos zur Belustigung dienen, ist anderswo gesprochen worden *). Hier ist blos der Stoff zu diesen Werken und dessen Behandlung in Betrachtung zu ziehen. Das reine Lachen entsteht aus dem Ungereimten, das keine Narrheit zum Grund hat, die wir verspotten können. Hierher gehören die Arten des abentheuerlichen Lächerlichen, wovon so eben gesprochen worden.

Alle Hauptzweige der schönen Künste können dieses Lächerliche brauchen:

 die

*) S. Scherzhaft.

Digitized by Google

die Dichtkunst auf mancherley Weise, vorzüglich in scherzhaften Erzählungen und in der Comödie; die Tanzkunst und Musik in comischen Balleten; die zeichnenden Künste auf mancherley Art, am vorzüglichsten aber in historisch-comischen Stüken.

Soll aber diese Art des Lächerlichen auf eine den schönen Künsten anständige Art gebraucht werden, so muß es nicht in das Abgeschmakte, oder grobe Niedrige fallen, sondern mit feinem Geschmak durchwürzt seyn. Es wird abgeschmakt und albern, so bald es den Schein der Wirklichkeit, oder die Wahrscheinlichkeit verlieret. Nur der nie denkende Pöbel läßt sich verblenden, daß er grob erdachte Ungereimtheiten für wirklich hält, und lacht, wenn in schlechten Possenspielen ein Mensch über einen andern wegstolpert, den er gar wol gesehen hat; oder wenn er sich blind und taub stellt, wo jedermann sieht, daß er es nicht ist; oder wenn jemand etwas naives sagt, oder thut, wobey jedermann merkt, daß es blos possenhafte Verstellung ist. Unsere deutsche Schaubühne hat zwar glüklich angefangen, sich von solchen Possen, wovon selbst Moliere nicht rein ist, zu reinigen; aber die comischen Opern führen es nicht selten wieder ein. Um es zu vermeiden, muß der Künstler sich vor dem Uebertriebenen und Unwahrscheinlichen hüten. Der Carricaturmahler muß dem Menschen die menschliche Physionomie lassen, und sie auf eine geschikte und wahrscheinliche Weise mit der Physionomie eines Schaafs, oder einer Nachteule verbinden, daß nicht alberne Köpfe, sondern verständige Menschen die Sache für wirklich halten. Setzet man einen wirklichen Katzenkopf auf einen menschlichen Körper, so ist die Sache blos unsinnig, und nicht mehr lustig.

Will der Dichter oder Mahler uns mit Schilderung solcher Menschen belustigen, deren Charakter und Sitten einen lächerlichen Gegensatz mit den unsrigen machen, so muß er uns nicht völlig alberne und abgeschmakte Menschen zeigen; diese verachten wir auf den ersten Blik; auch keine, an deren Wirklichkeit wir gleich zweifeln: denn diese ziehen unsre Aufmerksamkeit nicht an sich.

Niemand bilde sich ein, daß zu dieser Art des Lächerlichen blos eine abentheuerliche Phantasie gehöre; ohne feinen Witz und großen Scharfsinn wird keiner darin glüklich seyn. Es ist eben so schwer, einen Roman, wie der Gil-Blas ist, zu schreiben, als ein Heldengedicht zu machen; und die Geschichte der Kunst selbst beweist, wie wenig Zeichner sind, die in Carricaturen das Geistreiche eines da Vinci oder eines Hogarths zu erreichen vermocht haben. Wirkliche, nicht erdichtete Aehnlichkeit und Contrast zwischen Dingen, wo wir sie nicht würden gesehen haben, sehen nur Menschen, die scharfsinniger sind als wir, und dadurch setzen sie uns in den zweifelhaften Zustand, und in die Art der Verwundrung, die zum Lachen nothwendig ist. Die Kunst zu scherzen ist so selten, als irgend ein anderes Talent, das die Natur nur wenigen giebt.

Wichtiger ist die Anwendung des Lächerlichen zur Warnung und Besserung der Menschen. Wer Empfindung von Ehre hat, dem ist nichts fürchterlicher, als die Gefahr verachtet oder gar verspottet zu werden, und es ist kaum eine Leidenschaft, mit der so viel ausgerichtet werden kann, als mit dieser. Mancher ließt sich eher sein Vermögen, oder gar das Leben rauben, als daß er lächerlich seyn wollte. Hier ist also für den Künstler Ruhm zu erwerben; er kann die Menschen von jeder Thorheit, von jedem Vorurtheil, von jeder bösen Gewohnheit heilen, und jede schädliche Leidenschaft im Zaum

halten, wenn er nur die Furcht lächerlich zu werden zu rechter Zeit in ihnen rege macht. Das Lächerliche der ersten Gattung schiket sich vorzüglich zu diesem Gebrauch; es darf nur auf Menschen, die man lächerlich machen will, angewendet werden. Die comische Schaubühne kann hierzu die beste Gelegenheit geben; denn alle andre Arten rühren weniger, weil ihnen das Schauspiel fehlt, wodurch jeder Eindruk lebhafter wird*). Auf die spottende Comödie kann man anwenden, was Aristoteles vom Trauerspiel sagt: sie reiniget durch Narrheit von der Narrheit. Indem sie den Thoren und Narren dem öffentlichen Gelächter blos stellt, erwekt sie die Furcht lächerlich zu werden. Rousseau spricht ihr diesen Nutzen ab; aber er hat hier die Sache in einem etwas falschen Lichte gesehen. Es giebt allerdings Narren, die nie empfinden, daß sie lächerlich sind; diese kann man nicht bessern. Aber wie mancher Mensch findet sich nicht, der blos anderer Narrheit nachahmet? Wir können Thorheiten und ungereimte Vorurtheile an uns haben, die nicht in unserm eigenen Geist erzeuget, nicht aus unsrer verkehrten Art zu sehen entstanden sind; wir haben sie eingeführt gefunden, und es ist uns nur nicht eingefallen, sie an dem Probirstein der Vernunft zu prüfen. Kommt ein Klügerer, der uns das Lächerliche davon aufdekt, so erkennen wir es, und reinigen uns davon. Mancher Mensch würde sich aus Mangel der Ueberlegung, aus Leichtsinn, Thorheiten und Vorurtheilen überlassen; kommt man ihm aber mit dem Lächerlichen zuvor, so verwahrt er sich dagegen. Wie mancher verständige Gelehrte würde nicht ein Pedant seyn, wenn nicht die Pedanterey wäre lächerlich gemacht worden? Rousseau hat nicht bedacht, daß die Narrheit nicht blos den Narren eigen ist, sondern auch Verständige anstekt; so wie das Laster nicht blos den verworfenen Menschen, in deren Herzen es entspringt, eigen ist, sondern auch gute Menschen übereilen kann. Einen gebohrnen Narren von verkehrtem Sinne kann man freylich nicht heilen; aber verständige Menschen sind von Thorheiten und Vorurtheilen, die sie durch Anstekung gewonnen haben, zu befreyen, oder vor der künftigen Anstekung zu verwahren. Sollte dieses nicht weit leichter und natürlicher seyn, als daß sie davon angestekt werden? Oft kommen Narrheiten eines ganzen Volks von einem einzigen verwirrten Kopfe; warum sollten sie nicht auch durch einen klugen Kopf vertrieben werden können? Hiervon aber habe ich anderswo ausführlicher gesprochen*).

Wo man die Besserung zur Absicht hat, muß die Narrheit selbst, nicht die Person des Narren, den man bessern will, lächerlich gemacht werden. Man muß sich sogar in Acht nehmen, daß er sich nicht gleich persönlich getroffen glaube; er muß erst brav mitlachen, und erst am Ende muß man ihm sagen:

— Quid rides? mutato nomine de te
Fabula narratur.

Ueberhaupt aber muß man, um Menschen von Thorheiten zu heilen, oder davor zu warnen, nie ganz verworfene und grobe Narren auf die Bühne bringen. Sie sind unheilbar und gehören ins Tollhaus; für andre sind sie unschädlich, weil sie nicht anstekken. Kein Mensch, der noch einigen Verstand hat, glaubt sich in den Falle



*) S. Schauspiel.

*) S. Reflexions philosophiques sur l'utilité de la poesie dramatique, in den Memoires der Preuß. Academie der Wissenschaften für das Jahr 1760. S. 337 u. ff.

Falle zu finden, äußerst lächerlich zu seyn, oder zu werden. Er macht also keine Anwendung auf sich, wenn ihm gar zu grobe Narrheiten vorgehalten werden. Man muß da eben so behutsam verfahren, wie bey den Drohungen mit den Strafen der Vergehungen. Einen Menschen, der noch Empfindung von Ehre hat, kann man nicht durch Galgen und Rad schreken, sie liegen außer seinem Kreis; und so ist auch das Tollhaus keine Warnung, die man verständigen Menschen geben könnte. Wer in Molieres Tartuffe, oder Harpagon sich selbst erkennt, wird dadurch nicht gebessert; denn er hat alle Scham bereits verloren: ein feinerer Tartuffe und Harpagon aber wendet dieses grobe Lächerliche nicht auf sich an.

Darum soll der comische Dichter, der die Menschen von Thorheiten befreyen, oder sie davor warnen will, sowol in der Wahl des Lächerlichen, als in der Schilderung desselben vorsichtig seyn. Er soll uns nicht grobe Narrheiten, die wir selbst auch hinlänglich bemerken, sondern unsre eigene Thorheiten, die wir aus Unachtsamkeit, oder aus Mangel des Scharfsinns nicht bemerkt haben, lebhaft fühlen lassen, um uns davon zu heilen. Entdeket er ausgebreitete Thorheiten, die wir übersehen könnten, die wir noch nicht haben, aber vielleicht annehmen würden, so warne er uns bey Zeiten davor; vor groben Narrheiten halten wir uns durch uns selbst schon genug verwahret.

Hier ist leicht zu sehen, daß nur die scharfsinnigsten Köpfe, die viel weiter als andre, auch nicht unverständige Menschen, sehen, zu diesem Werk aufgelegt sind. Wer nicht über alle andre Menschen wegsieht, muß sich daran nicht wagen. Daher kommt es, daß comische Dichter dieser Art so sehr selten sind. Wo es auf bloße Belustigung ankommt, wovon vorher gesprochen worden, da hat es so viel nicht auf sich; eine gute comische Laune ist dazu hinlänglich, wiewol auch diese schon eine ziemlich seltene Gabe ist. Aber hier muß noch allgemeine, überwiegende Beurtheilung der Menschen und Sitten dazu kommen. Wir erinnern dieses, um junge comische Dichter zu warnen, daß sie sich nicht zu früh in dieses Feld wagen; sie mögen erst versuchen uns zu belustigen; aber ehe sie uns vom Lächerlichen zu heilen versuchen, müssen sie sehr gewiß seyn, nicht daß sie gemeine Narren, sondern auch klügere Menschen, übersehen. Dazu gehört eine ungemeine Kenntniß der Menschen und der Welt, von den tiefsten Einsichten der Philosophie unterstützet. Die aber diese Kenntniß und Einsicht durch langes Beobachten und scharfes Nachdenken erlangt haben, besitzen denn selten noch die comische Laune, den Gebrauch davon zu machen.

Dieser Schwierigkeit ist es noch mehr zuzuschreiben, als dem Mangel an Thorheiten, wie einige glauben, daß die deutsche Schaubühne noch so wenig Gutes in dieser Art aufzuweisen hat. Es ist wahr, daß Deutschland blos zur Belustigung weniger comische Originale hat, als andre Länder, wo man freyer lebt und sich weniger nach andern umsieht, um es so zu machen wie sie. Der Deutsche scheuet sich ungeschikt zu scheinen, und hat nicht Muth genug sich ganz seinem Gutdünken zu überlassen; darum ist er weniger Original, als mancher andrer. Aber an Vorurtheilen und Thorheiten fehlet es ihm wahrlich nicht. Non deest materia, sed artifex. Es fehlet uns an Geistern, die von einer gewissen Höhe auf uns herabsehen, und dann Lust und Laune genug hätten, sich mit uns abzugeben, und uns das Lächerliche, das sie entdekt haben, vorzuzeichnen. Wieland steht hoch genug,

genug, um seine Nation zu übersehen, und auch an Laune fehlet es ihm nicht. Aber er hält den Spiegel so hoch, daß nur die, die das schärfste Gesicht haben, deutlich darin sehen; man muß schon über die gemeinen Thorheiten weit weg seyn, um sich von ihm von versteckteren heilen zu lassen. Lessing scheinet einen stärkern Hang zur tragischen Muse zu haben; und sein Lachen zieht meistentheils ins Bittere. Liscow würde der comischen Bühne in dieser Art große Dienste geleistet haben, wenn er sich dieses vorgenommen hätte.

Die Behandlung dieser Gattung scheinet einer der schweresten Theile der Kunst zu seyn. Die gröste Sorgfalt muß auf die Wahrscheinlichkeit gewendet werden; denn der Zwek wird nothwendig verfehlt, so bald der Zuhörer glaubt, daß es solche Narren, wie man ihm vorstellt, nicht gebe. Zugleich aber muß das Ungereimte darin völlig hervorstechen. Es wäre vielleicht nicht unmöglich, die verschiedenen Arten, hiebey zu verfahren, aus einander zu setzen. Im Grunde müssen sie mit den verschiedenen Arten den Irrthum zu widerlegen übereinkommen: die Thorheit ist ein Irrthum, dessen Widerspruch an den Tag zu bringen ist. Wollte sich hier jemand die Mühe nehmen, die Aristoteles genommen, da er seinen Elenchus geschrieben hat: so würden wir alle mögliche Arten, das Lächerliche völlig einleuchtend zu machen, erkennen können. Vielleicht ist es nicht ganz ohne Nutzen, nur ein Paar Beyspiele davon anzuführen.

Eine Art zu widerlegen ist die, da man den falschen Satz als wahr annimmt, und durch daraus gezogene wichtige Folgen, davon die letzte offenbar ungereimt ist, die Falschheit desselben zeiget. Gerade so kann man bisweilen verfahren, um die Thorheit in ein lächerliches Licht zu setzen. So würde das bekannte Gespräch zwischen dem Pyrrhus und Cineas eine schöne Scene in einer Comödie ausmachen. Dieser wollte dem Pyrrhus seine Thorheit, die Römer zu bekriegen, fühlen machen.

Cineas. Die Römer sollen ein sehr kriegerisches Volk seyn; — doch wir werden sie besiegen. Aber zu was soll uns denn der Sieg helfen, den die Götter uns verleihen werden?

Pyrr. Das versteht sich von selbst. Haben wir uns einmal die Römer unterworfen, so wird uns in ganz Italien niemand mehr widerstehen, weder Grieche noch Barbar. Also werden wir Meister von ganz Italien seyn.

Cin. Gut, und wenn wir nun ganz Italien werden erobert haben, was werden wir denn thun?

Pyrr. Siehst du nicht, daß wir alsdenn auch Sicilien haben können? Was sollt' uns nun hindern, diese glükliche und volkreiche Insel zu erobern.

Cin. Das läßt sich wol hören. Es ist so itzt alles da in Unordnung, nachdem Agathokles tod ist. — Dieses soll also denn das End' unsrer Eroberung seyn?

Pyrr. Du überlegst die Sachen nicht, Cineas. Dieß alles soll nur ein Vorspiel grösserer Unternehmungen seyn. Wer sollte, wenn er einmal Italien und Sicilien hat, nicht nach dem so nahe liegenden Afrika und Carthago Lust bekommen? — Hast du nicht gesehen, daß Agathokles, der doch mit so wenig Schiffen, und nur wie verstohlner Weise aus Sicilien dahin gesegelt war, sich beynahe davon Meister gemacht hat? Wer wird denn uns, da wir eine so große Macht haben, Widerstand thun?

Cin. Kein Mensch. Denn können wir auch wieder zurükekehren, Macedonien wieder einnehmen, und über alle Griechen herrschen. Das ist sicher. Aber was werden wir denn zuletzt nach allen diesen Siegen und Eroberungen thun?

Pyrr. (lächelnd.) Mein guter Cineas! denn wollen wir recht ruhig leben; täglich Gastereyen und Lustbarkeiten anstellen, und recht lustig seyn.

Cin. Was hindert uns denn dieses gleich itzt zu thun? Warum sollen wir mit so viel Arbeit, mit so viel Gefahr, mit so viel Blutvergießen etwas in der Ferne suchen, was schon itzt in unsrer Gewalt ist, da wir wirklich alles besitzen, was zu jenem lustigen Leben nöthig ist?

Auf eine ähnliche Weise kann man auch andere Arten der Widerlegung anwenden, das Lächerliche herauszubringen; wovon die Induktion, oder Anführung ähnlicher Fälle keine der geringsten ist. Man könnte eine Art von Topik geben, die alle Mittel enthielte, das Lächerliche in helles Licht zu setzen; doch müßte allemal der Scharfsinn und die comische Laune beym Gebrauch derselben vorausgesetzt werden. Denn ohne Genie lernt man die Kunst zu spotten so wenig als andre Künste. Cicero wünschte ein System dieser Kunst zu haben, ob er gleich wol sah, daß die Natur das Beste daben thun müßte *).

Wiewol die Comödie die vorzüglichste Gelegenheit hat, dieses Lächerliche anzuwenden, so kann es in allen andern Arten auch gut gebraucht werden: in allen Dichtungsarten; im Gespräch, welche Art Lucian vorzüglich geliebt; im Sinngedicht. Daß es auch in den zeichnenden Künsten angehe, kann man am deutlichsten aus Hogarths Werken, besonders aus seinen Zeichnungen zum Hudibras sehen. Dem Redner kann es höchst vortheilhaft seyn; wenn er seine Gegner lächerlich zu machen weiß, so hat er seine Sache meist gewonnen: denn man ist geneigt, sich auf die Seite des Lachenden zu wenden. Bisweilen vertritt auch ein Wort, wodurch ein langer Beweis der Gegenparthey lächerlich gemacht wird, die Stelle der gründlichsten Widerlegung.

Einen sehr großen Nutzen hat die Kunst, fein über Thorheiten zu spotten, auch im gemeinen Leben, nicht nur um sich gegen Narren in Sicherheit zu setzen, sondern auch um die Menschen von Thorheiten und Vorurtheilen zu reinigen. Es ist ein wahres Glük, unter seinen Bekannten einen zu haben, dem keine Thorheit entgeht, und der sie auf eine feine und nicht beleidigende Art fühlbar zu machen weiß. So wie der Umgang mit dem schönen Geschlechte die Männer höflicher und gefälliger macht, und sie von der ihrem Geschlechte anklebenden Rauhigkeit reiniget: so dienet auch der Umgang mit feinen Spöttern, uns von Thorheiten zu befreyen.

Aber es wäre zu wünschen, daß diese Gabe zu spotten nur redlichen Menschen zu Theil würde, weil leicht ein großer Mißbrauch davon gemacht wird. Rousseau hat Molieren mit Recht vorgeworfen, daß er oft einen unsittlichen Gebrauch davon gemacht habe; und wer kennet nicht berühmte Spötter, die verehrungswürdige Gegenstände lächerlich zu machen suchen? Vergeblich hat der berühmte Graf Shaftesbury sich bemüht, die Welt zu bereden, daß das Lächerliche, das man Wahrheit und Verdienst anzuhängen sucht, nicht darauf hafte, sondern vielmehr ein Probierstein derselben

*) Cujus utinam artem aliquam haberemus! sed domina natura est. De Oratore Lib. II.

selben sey *). Die Erfahrung lehret das Gegentheil. Cicero merkt irgendwo an, daß er so viel über jemanden gelacht habe, daß er beynahe selbst darüber zum Narren worden sey **). Um so viel leichter ist es, wenn man oft versucht, sich etwas von der lächerlichen Seite vorzustellen, es zuletzt lächerlich zu finden. Man hat ja Beyspiele genug, daß aus Scherz Ernst wird. Also ist es doch immer gefährlich, in Dingen, die man verehren soll, etwas Lächerliches zu suchen. Mancher, der gewohnt ist, die possenhafte Aeneis des Scarrons zu lesen, wird schwerlich die Aeneis selbst mit dem Ernste lesen können, den er sonst dabey würde gehabt haben.

Wir haben noch die dritte Anwendung des Lächerlichen zu betrachten, da es zur Züchtigung der Bosheit gebraucht wird. Cicero hat diese wichtige Anwendung des Lächerlichen verkannt; er sagt ausdrüklich, man müsse Missethäter härter, als mit Spott bestrafen †). Aber dieses geht nicht allemal an. Es giebt Bösewichte, die über die Gesetze erhaben sind; andere sind eine Pest der menschlichen Gesellschaft, und wissen ihre Bosheit so listig auszuüben, daß man die Gesetze gegen sie gar nicht brauchen kann. Diese können nur mit der Geißel des Spötters gezüchtiget werden; es ist die einzige Art sich an ihnen zu rächen. Bessern kann man sie nicht dadurch; dieses ist auch nicht die Absicht des Spötters, er will ihnen nur wehe thun; und er thut wol daran. Denn kann doch noch das Gute daraus erfolgen, daß der Bösewicht in allgemeine Verachtung kommt, die ihm in fernerer Ausübung seiner Bosheit doch große Hindernisse in den Weg legen kann. Wer in allgemeiner Verachtung steht, ist selten fürchterlich.

Wer unternimmt, einen großen Missethäter, dem man durch die Gesetze nicht beykommen kann, verächtlich zu machen, hat auch nicht nöthig in seinen Spöttereyen so sehr sorgfältig zu seyn. Auch der Pöbel muß seiner spotten; folglich ist alles, was ihn beschimpfen kann, gut gegen ihn. Können feinere Köpfe nicht lachen, wenn Tartuffe sich in seiner verliebten Tollheit so grob hintergehen läßt: so sehen sie es doch gerne, daß der Pöbel darüber lacht. Auch die unwahrscheinlichste Narrheit, der man ihn beschuldiget, kann gute Wirkung thun. Aristophanes beschuldiget den Sokrates in seinen Werken so viel grober Narrheiten, daß kein Verständiger darüber wird gelacht haben; aber manchem einfältigen Manne mag der Philosoph dadurch verächtlich worden seyn.

Die sogenannte alte Comödie in Athen gab den Dichtern Gelegenheit, das Lächerliche zu diesem Gebrauch anzuwenden. Vielleicht war nie ein Mensch in dieser Art Spötterey geschikter, als Aristophanes. Unsre heutigen Staatsverfassungen haben diesen Gebrauch entweder völlig, oder doch größtentheils gehemmet. Hievon aber wird an einem andern Orte gesprochen werden *).

❧ ❧

Die, von H. Sulzer angeführte Meinung des L. Shaftesbury ist bereits von Leibnitz in einem, in dem Recueil de div. pieces sur la Philos. la Rel. nat. u. s. w. Bd. 2. S. 311. (Ausg. von 1759) befindlichen Aufs. geprüft und widerlegt worden. Ausführlicher ist dieses in dem Essay on the Characteristiks of the Earl of Shaftesbury by J. Brown, L. 1751.

*) Essay on the freedum of Wit and Humor.

**) Adeo illum risi, ut pene sim factus ille.

†) Facinorosos majori quadam vi quam ridiculi vulnerari volunt. De Orat. Lib. II.

*) S. Satyre.

1751. 8. in dem 1ten Verf. geschehen; der wieder in der Vindication of L. Sh. on the subject of Ridicule, Lond. 1751. 8. bestritten worden ist. Auch C. F. Flögel hat jene Meinung in s. Geschichte der komischen Litterat. Bd. 1. S. 104 u. f. zum Theil widerlegt; aber an J. C. Adelung (Ueber den Styl, Bd. 2. S. 227 dritte Ausg.,) hat sie einen, wie mir dünkt, richtigen Vertheidiger gefunden. — —

Die Erklärungen der Alten, als des Aristoteles, Cicero und Quintilian, von dem Lächerlichen, so wie die Erklärung mehrerer Neuern, hat J. Riedel, in dem VIII Absch. s. Theorie der sch. Künste und Wissensch. Jena 1767. 8. S. 97 u. f. unter der Aufschrift: Vom Lächerlichen und Belachenswerthen gesammelt. — —

Unter den Neuern haben, vom Lachen und Lächerlichen besonders gehandelt, in lateinischer Sprache: Vinc. Madius, in einem Auss. De Ridiculis, bey s. Ausg. der Poetik des Aristoteles, Ven. 1550. fol. — — In französischer Sprache: Reflect. sur le Ridicule, p. Mr. J. B. Morgan Abbé de Bellegarde, Amst. 1699. 12. 1701. 12. Englisch, Lond. 1706. 12. 1739. 12. 2 B. Deutsch, von Ph. B. Sinold von Schütz († 1742) — Ess. histor. et philos. sur les princ. ridicules des differentes Nations, p. Mr. G. Dourx, 1766. 12. — Des causes phys. et morales du Rire... Amst. 1768. 8. Engl. 1770. 12. Deutsch, Prag 1771. 8. — — In englischer Sprache: Die No. 47 und 249 des Spectator. — Ein Auss. über das Lachen, geschr. im J. 1741. Deutsch im 4ten Bd. S. 299 des Brittischen Museums für die Deutschen. — Essay on Ridicule, Lond. 1753. 8. — Al. Gerard, in dem 6ten Absch. des 1ten Th. s. Versuches über den Geschm. S. 68. d. U. Von dem Gefühl od. Geschmack des Lächerlichen. — H. Home, in dem 7ten und 12ten Kap. s. Elements of Criticism. — Monboddo, in s. W. von dem Ursprunge und Fortg. der Sprache Th. 2, S. 389 d. Uebers. — Thoughts on Laughter to Hibernicus, drey Briefe von Hutcheson, veranlaßt durch die bekannte Erklärung des Hobbes vom Lachen (in dem Tract. De Homine C. XII. §. 7.) und die 47te Nummer des Zuschauers, in den Letters concerning the true foundation of virtue, Glasg. 1772. 8. S. 93 u. f. Deutsch im 32ten Bde. S. 1 und 179 der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. — Essay on laughter von J. Beattie, bey s. Essay on the nature and immutability of truth, Edinb. 1776. 4. Deutsch, im 2ten Th. s. Neuen philos. Versuche, Leipz. 1780. 8. — Campbel, in der Philosophy of Rhetorik, Bd. 1. Ch. 2 und 3. S. 41. u. f. — Priestley in der 24ten s. Vorles. über Redekunst und Kritik, S. 208 u. f. d. d. Uebers. — On Wit, Ridicule and Humour, ein Auss. in den Transact. of the Irish Acad. 1788. von Will. Preston. — — In deutscher Sprache: Ausser dem bereits angeführten Absch. aus J. Riedels Theorie, Ein Auss. in dem 25ten Bde. S. 273 der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. veranlaßt durch das 2te Cap. der 2ten Abtheil. des dritten Abschn. des 2ten Buches, im 1ten Bande von J. G. H. Feders Unters. über den menschl. Willen. — A. W. Eberhard, in s. Theorie der sch. Wissensch. §. 75. S. 104. der 1ten Ausg. — Der 13te Abschn. S. 394. in J. C. Königs Philos. der sch. Künste. — Der 4te Abschn. des 2ten Hauptst. im 1ten Th. S. 343. von A. H. Schotts Theorie der sch. Wissensch. — J. C. Adelung, in der 6ten Abtheil. des ersten Abschn. vom 2ten Th. s. Werkes Ueber den deutschen Styl, Bd. 2. S. 195. der 3ten Ausg. — Kepplers Crit. Untersuchung über die Ursache und Wirkung des Lächerlichen, Cilli 1792. 8. 2 Th. — In wie fern, zur Verstärkung des Lächerlichen, Häßlichkeit und Ekel dienen können, Lessing im Laocoon, S. 233. vergl. mit dem ersten der Krit. Wälder 21. S. 244 u. f. — — S. übrigens den Art. Comisch.

Lage

## Lage der Sachen.
(Schöne Künste.)

Durch die Lage der Sachen, die man auch mit dem französischen Wort Situation ausdrükt, versteht man die Beschaffenheit aller zu einer Handlung oder Begebenheit gehörigen Dinge, in einem gewissen Zeitpunkt der Handlung, in welchem man das Gegenwärtige als eine Wirkung dessen, das vorhergegangen, und als eine Ursache dessen, das noch erfolgen soll, ansieht. Wenn wir uns den Augenblik vorstellen, da Cäsar vom Brutus und seinen Mitverschwornen soll umgebracht werden; in diesem Augenblik aber die Handlung als stille stehend betrachten, um jedes einzele, das dazu gehört, zu bemerken: die gegenwärtigen Personen, ihre Gedanken und Empfindungen, den Ort und andre Umstände, und dieses alles auf einmal, wie in einem Grundriß vor uns haben: so fassen wir die gegenwärtige Lage der Sachen.

In diesen Umständen stellt man sich etwas, das geschehen soll, vor, und hat auf einmal viel Dinge, die man als mitwirkend, oder als leidend ansieht, vor Augen; die Neugierde wird gereizt; man erwartet mit Aufmerksamkeit den Erfolg von so vielen auf einmal zusammenkommenden mit oder gegen einander wirkenden Dingen. Ist die Handlung an sich selbst wichtig, und izt auf einen merkwürdigen Zeitpunkt gekommen, so befinden wir alsdenn uns selbst, als Zuschauer, in einem merkwürdigen Zustande, voll Neugierde, Wirksamkeit und Erwartung. Ein solcher Zustand hat ungemein viel reizendes für lebhafte Gemüther, und es scheinet, daß wir das Vergnügen unsrer Existenz nie vollkommener genießen, als in solchen Umständen. Welcher Mensch könnte in einem solchen Falle ohne den bittersten Verdruß sich in der Nothwendigkeit befinden, sein Auge von der Scene wegzuwenden, ehe seine Neugierde über die Erwartungen dessen, was geschehen soll, befriediget ist?

Deswegen ist in dem Umfange der schönen Künste nichts, das uns so sehr gefällt, als merkwürdige Lagen der Sachen bey wichtigen Handlungen oder Begebenheiten. Dergleichen auszudenken, und deutlich vor Augen zu legen, ist eines der wichtigsten Talente des Künstlers. Man sieht leicht, daß das Merkwürdige einer Lage in dem nahe scheinenden und unvermeidlichen Ausbruch solcher Dinge bestehe, die lebhafte Leidenschaften erweken. Das, was wir vor uns sehen, setzt uns in Erwartung, die mit Furcht oder Hoffnung, mit Verlangen oder Bangigkeit begleitet ist. Je mehr Leidenschaften dabey rege werden, je mehr interessirt die Lage der Sachen. Schon Dinge, deren Erfolg uns gleichgültig ist, können sich in einer Lage befinden, die uns blos aus Neugierde sehr interessirt. Man wünscht zu sehen, wie die Sachen, die wir verwikelt, gegen einander streitend, sehen, aus einander gehen werden.

Die Lagen, da die handelnden Personen in einem völligen Irrthum und in falschen Erwartungen sind, oder wo überhaupt etwas widersprechendes in den Sachen ist; wo man einen starken Contrast gewahr wird, gehören unter die interessantesten, und können nach Beschaffenheit der Sachen sehr tragisch, oder sehr comisch seyn. Das Interessante dieser Lagen liegt vornehmlich in der Art des Wunderbaren der entgegengesetzten Dinge. Unser Gemüth ist alsdenn in der lebhaftesten Fassung, wenn alles, was zur Hervorbringung eines Zustandes erfodert wird, vorhanden zu seyn scheinet, ohne daß dieser Zustand erfolget. Wenn wir Zuschauer eines wichtigen Unterneh-

mens sind, an dessen gutem oder schlechtem Erfolg wir starken Antheil nehmen: so sind wir auf das Lebhafteste in den Augenbliken interessirt, da wir die Entscheidung der Sache für gewiß halten. Dauert dieser Zustand eine Zeitlang, oder erfolget das Gegentheil dessen, was wir erwarten, so entsteht eine Erschütterung im Gemüthe, deren Andenken beynahe unauslöschlich bleibet. Wenn das Unternehmen auf dem Punkt ist zu gelingen oder zu mißlingen, so entsteht eine ausnehmend lebhafte Hoffnung oder Furcht; fürnehmlich alsdenn, wenn wir sehen, daß die Personen, denen am meisten an einem gewissen Erfolg gelegen ist, das Gegentheil von dem thun, was sie thun sollten. Man kann sich in solchen Umständen kaum enthalten mitzureden, oder mitzuwirken. Wenn wir sehen, daß ein Mensch das, was er am sorgfältigsten verbergen sollte, selbst verräth; wenn er gerade das Gegentheil von dem thut, was er unserm Wunsche nach thun sollte, oder wenn er sonst in einem großen und wichtigen Irrthum ist: so fühlen wir eine starke Begierde ihn zurecht zu weisen. Wenn wir sehen, daß Ulysses das Geheimniß seiner Ankunft beym Philoktet nothwendig verbergen muß, und es doch selbst verräth: so entstehet in uns eine lebhafte Besorgniß. Wir sind in der größten Verlegenheit, wenn wir die Clytemnestra bey ihrer Ankunft in Aulis so vergnügt sehen, da wir doch wissen, wie sehr sie sich betrügt; und wir fühlen ein ausnehmendes Vergnügen, wenn wir einen Bösewicht, wie Aegysth ist, über seine vermeinte Glükseligkeit in dem Augenblik frohloken sehen, da der Dolch, ihn zu ermorden, schon gezogen ist. Ueberhaupt sind solche Lagen, wo der Zuschauer die handelnden Personen über Hauptangelegenheiten im Irrthum sieht, der ihnen bald wird benommen werden, höchst interessant. Was kann die Neugierde und Erwartung lebhafter reizen, als wenn wir die Elektra beym Sophokles den Orestes, der vor ihr steht, als todt beweinen sehen, da wir wissen, daß er auf dem Punkt stehet, sich zu erkennen zu geben?

Es giebt Lagen, die blos den Verstand und die Neugierde interessiren, da man äußerst begierig ist zu sehen, wie die Sachen laufen werden; wie sich eine Person aus einer großen Verlegenheit heraushelfen, oder zum Zwek kommen wird; wie hier die Unschuld, dort das Verbrechen an den Tag kommen wird, wo wir gar keine Möglichkeit dazu sehen. Solche Lagen sind allemal als sittliche oder politische Aufgaben anzusehen, deren Auflösung wir von dem Dichter zu erwarten haben. Versteht er die Kunst, sie natürlich, ohne erzwungene Maschinen, ohne Hülfe völlig unwahrscheinlicher ohngefähren Zufälle aufzulösen, so hat er dadurch unsre Erkenntniß erweitert. Also können solche, blos für die Neugierde interessante Lagen ihren guten Nutzen haben. Es kommen in den menschlichen Geschäfften unzählige Lagen vor, wo es äußerst schwer ist, mit einiger Zuversicht eine Parthie zu nehmen. Je mehr Fälle von solchen Lagen, und deren Entwiklung uns bekannt sind, je mehr Fertigkeit müssen wir auch haben, uns selbst in ähnlichen Fällen zu entschließen. Und dieses ist einer der Vortheile, die wir aus der epischen und dramatischen Dichtkunst ziehen können, wenn nur die Dichter eben so viel Verstand und Kenntniß des Menschen, als Genie und Einbildungskraft haben.

Andre Lagen sind mehr leidenschaftlich, und dienen hauptsächlich unser Herz zu prüfen, und jede Empfindung, der es fähig ist, darin rege zu machen. Man kann sich in traurigen

gen, fürchterlichen, verzweifelnden, auch in schmeichelhaften, hoffnungsvollen, fröhlichen Lagen befinden. Alsdenn ist die ganze empfindende Seele in ihrer größten Lebhaftigkeit. Man lernet sein eigenes Herz nie besser kennen, als wenn man Gelegenheit hat, sich in Lagen zu finden, die auf das Glük des Lebens starken Einfluß haben.

Die Dichter müssen demnach keine Gelegenheit versäumen, uns, wenigstens als Zuschauer oder Zeugen, in solche Lagen zu setzen. Die epischen und dramatischen Dichter haben die besten Gelegenheiten hierzu, und müssen dieses für eine ihrer wichtigsten Angelegenheiten halten. Je mehr Erfahrung und Kenntniß der Welt und der Menschen der Dichter hat, je geschikter ist er dazu; denn das bloße Genie, ohne genugsame Kenntniß der Welt, ist dazu nicht hinreichend.

Hat er eine merkwürdige Lage gefunden, so muß er sich Mühe geben, uns dieselbe recht lebhaft vorzustellen; er muß wissen, unsre Aufmerksamkeit eine Zeitlang auf derselben zu erhalten. Er soll deswegen mit der Handlung nicht forteilen, bis er gewiß vermuthen kann, daß wir die Lage der Sachen völlig gefaßt haben. Er muß eine Zeitlang nichts geschehen lassen; sondern entweder durch die Personen, die bey der Handlung interessirt sind, oder im epischen Gedicht, durch seine Anmerkungen und Beschreibungen, uns die wahre Lage der Sachen so schildern, daß wir sie ganz übersehen. Die Regel des Horaz:

> Semper ad eventum festinat et in medias res,
> Non secus ac notas, auditorem rapit; —

hat nicht überall statt. Bey merkwürdigen Lagen muß man nichts zur Entwiklung der Sachen geschehen lassen, bis wir den gegenwärtigen Zustand der Dinge völlig gefaßt haben.



# Landschaft.

(Zeichnende Künste.)

Unter den zeichnenden Künsten behauptet der Zweig, der uns so mancherley angenehme Aussichten auf die leblose Natur vorstellt, einen ansehnlichen Rang. Das fast allen Menschen beywohnende Wohlgefallen an schönen Aussichten scheinet schon anzuzeigen, daß die Schönheiten der Natur eine ganz nahe Beziehung auf unser Gemüth haben. Von dem allgemeinen Einfluß derselben auf die Bildung des sittlichen Menschen, ist bereits anderswo gesprochen worden*); hier ist der Ort zum Behuf dieses besondern Zweiges der Kunst, diese Sache näher zu betrachten. Die Mahler mischen zwar insgemein Vorstellungen aus der sittlichen Natur in ihre Landschaften; aber vorerst wollen wir davon blos, als von Vorstellungen aus der leblosen Natur sprechen. Denn schon als solche sind sie aller Arten der ästhetischen Kraft fähig.

Der Geschmak am Schönen findet nirgend so viel Befriedigung, als in der leblosen Natur. Die unendliche Mannichfaltigkeit der Farben, in die lieblichste Harmonie vereiniget, und in jeden gefälligen Ton gestimmt, reizet das Auge fast überall, wo es sich hinwendet; was nur irgend an Form und Gestalt gefällig, reizend, oder groß und wunderbar seyn kann, wird da angetroffen; und doch machen in jeder Landschaft tausend verschiedene, unendlich durch einander gemischte Formen ein Ganzes aus, darin sich alles so vereiniget, daß von der unbeschreiblichen Mannichfaltigkeit der Vorstellungen keine der andern wider-

*) In den Artikeln Baukunst; Künste.

verspricht, obgleich jede ihren eigenen Geist hat. Dabey lernet der Mensch zuerst fühlen, daß eine nicht blos thierische Empfindsamkeit für die erschütternden Eindrüke der gröbern Sinnen, sondern ein edleres Gefühl das Innere seines Wesens durchdringet, und eine Wirksamkeit in ihm rege macht, die mit der Materie nichts gemein hat. Er lernt andre Bedürfnisse kennen, als Hunger und Durst, und die blos auf die Erhaltung der groben Materie abzielen. Er lernt ein unsichtbares in ihm liegendes Wesen kennen, dem Ordnung, Uebereinstimmung, Mannichfaltigkeit gefallen. Die Schönheiten der leblosen Natur unterrichten den im Denken noch ungeübten Menschen, daß er kein blos irdisches, aus bloßer Materie gebildetes Wesen sey.

Auch bestimmtere Empfindungen von sittlicher und leidenschaftlicher Art, entwikeln sich durch Betrachtung der leblosen Natur. Sie zeiget uns Scenen, wo wir das Große, das Neue, das Außerordentliche bewundern lernen. Sie hat Gegenden, die Furcht und Schauder erweken; andre, die zur Andacht und einer feyerlichen Erhöhung des Gemüthes einladen; Scenen einer sanften Traurigkeit, oder einer erquikenden Wollust. Dichter und andächtige Eremiten, Enthusiasten von jeder Art, empfinden es und haben sich zu allen Zeiten dieselben zu Nutze gemacht. Wer fühlet nicht die fröhlichsten Regungen der Dankbarkeit, wenn er den Reichthum der Natur in fruchtbaren Gegenden vor sich verbreitet findet? wer nicht seine Schwäche und Abhänglichkeit von höhern Kräften, wenn er die gewaltigen Massen überhangender Felsen sieht; oder das Rauschen eines gewaltigen Wasserfalles, das fürchterliche Stürmen des Windes, oder der Wellen des Meeres höret? Wen schrekt nicht das Heranrauschen großer Ungewitter? Oder wer fühlt nicht in allen diesen Scenen die allmächtige Kraft, die die ganze Natur regieret? Ohne Zweifel hat der ununterrichtete Mensch die ersten Begriffe der Gottheit aus solchen Scenen geschöpft *).

Eine stille Gegend voll Anmuth, das sanfte Rieseln eines Bachs, und das Lispeln eines kleinen Wasserfalles, eine einsame, von Menschen unbetretene Gegend, erweket ein sanftschauerndes Gefühl der Einsamkeit und scheinet zugleich Ehrfurcht für die unsichtbare Macht, die in diesen verlassenen Orten wirket, einzuflößen. Kurz jede Art des Gefühls wird durch die Scenen der Natur rege. Der Philosoph, der überall die Spuren einer unendlichen Weisheit und Güte findet, wird überzeuget, daß diese verschiedenen Kräfte nicht ohne Absicht in die leblose Natur gelegt sind. Sie sind der erste Unterricht für den Menschen, der die Sprache der Vernunft noch nicht gelernt hat; durch ihn wird sein Gemüth allmähl-

lig

*) Man kann ohne Gottlosigkeit wenigstens von mehrern Völkern mit dem Petronius sagen:

Primos in orbe Deos fecit timor.

Alle Völker der Erde haben es gefühlet, daß eine höhere Macht über die Natur herrscht. Nun ist es gegen alle historische Wahrscheinlichkeit, daß diese Begriffe sich durch eine unmittelbare Offenbarung auf dem ganzen Erdboden ausgebreitet haben; also sind sie wenigstens bey einigen Völkern ohne Offenbarung vorhanden. Von diesen scheinet die Vermuthung des Dichters gegründet. Man wird sich um so viel weniger darüber wundern, wenn man bedenket, daß dieses das gemeine Schiksal der größten Wahrheiten ist. Erst entdeket man sie als schwache Muthmaßungen, durch eine Art des Gefühls; nach und nach werden sie durch aufmerksameres Beobachten bestätiget, und zulezt durch tiefere Einsichten derer, die weiter als andre sehen, aus unumstößlichen Grundsätzen erwiesen.

sig gebildet, und sein Verstand erst mit schwachen und dunkelen Begriffen angefüllt, die sich hernach allmählig entwikeln und aufheitern. Also ist die aufmerksame Betrachtung der leblosen Natur der erste Schritt, den der Mensch thut, um zur Vernunft und zu einer ordentlichen Gemüthsart zu gelangen.

Die Mahlerey findet demnach in der leblosen Natur einen nie zu erschöpfenden Stoff, vortheilhaft auf die Gemüther der Menschen zu wirken; und der Landschaftmahler kann uns sehr vielfältig auf eine nützliche Weise vergnügen; fürnehmlich, wenn er mit den höhern Kräften seiner Kunst bekannt, sittliche und leidenschaftliche Gegenstände mit den Scenen der leblosen Natur verbindet. Wer wird ohne heilsame Rührung sehen, wie ein wohlthätiger Mann einen von Mördern in einer Wildniß beraubten, und hart verwundeten Menschen erquiket, ihn auf sein Pferd setzet, und wieder zu den Seinigen bringet? Welcher empfindsame Mensch wird in einer ländlichen Gegend, die schon an sich das Gepräge der Einfalt und Unschuld hat, den Vergnügungen eines harmlosen Hirtenvolks ohne die seligsten Regungen des Herzens zusehen können?

Durch eine wolausgesuchte Handlung aus dem sittlichen Leben, die der Mahler in seine Landschaft setzet, kann er ihr einen Werth geben, der sie mit dem besten historischen Gemählde in einen Rang setzet. So konnte Nic. Poußin auf die Erfindung seiner arcadischen Landschaft sich eben so viel einbilden, als wenn er ein gutes historisches Stük erfunden hätte. Es ist anderswo angemerkt worden, daß zu großen Wirkungen nicht allemal große Veranstaltungen gehören *), und daß bisweilen eine an sich geringe scheinende Sache, in einem besonders vorbereiteten Gemüth eine sehr große Wirkung thut. Eine einzige Figur, wie etwa Adam, der in einer paradiesischen Gegend die Schönheit der Schöpfung bewundert, dabey durch Stellung und Gebehrden merken läßt, daß er die Gegenwart des Schöpfers selbst empfindet, könnte bey einem empfindsamen Menschen unauslöschliche Eindrüke der Anbetung des allgütigen Schöpfers hervorbringen. Schon sehr mittelmäßig gezeichnete und schlecht gestochene Vorstellungen einiger schreklichen Gegenden, die man in Reisebeschreibungen nach Grönland, oder nach Hudsons Bay antrifft, erweken Schauder und Traurigkeit; zu welcher Stärke würden diese Empfindungen nicht steigen, und was für großen Nachdruk würden sie nicht gewissen sittlichen Vorstellungen geben, wenn sie mit den eigentlichsten Farben der Natur gemahlt und mit einer historischen, sich dazu schikenden, Vorstellung staffirt wären? Und hieraus kann man sich leicht überzeugen, daß auch die Landschaft der größten Wirkung, die man von den Werken der Kunst immer erwarten kann, fähig sey, wenn sie nur von rechten Meisterhänden behandelt wird. Es giebt, wie ein großer Kenner richtig anmerket *), Landschaften vom jüngern Poußin, von Salvator Rosa, von Everdingen, die etwas so großes haben, daß sie Bewundrung und einen Schauder erweken, die der Wirkung des Erhabenen ganz nahe kommen.

Diese Betrachtungen können uns die Grundsätze zur Beurtheilung der innern Vollkommenheit der Landschaft an die Hand geben, die von dem Werth des gemahlten Gegenstandes herkommt. Wie jedes historische Gemählde in seiner Art gut ist, wenn



*) S. Artikel Lied.

*) Der Herr von Hagedorn in seinen Betrachtungen über die Mahlerey S. 335.

wenn es eine Scene aus der sittlichen Welt vorstellt, die auf eine merklich lebhafte Weise heilsame Empfindungen erweket, und sittliche Begriffe nachdrüklich in uns veranlasset, oder erneuert: so ist auch die Landschaft in ihrer Art gut, die ähnliche Scenen der leblosen Natur vorstellt; fürnehmlich alsdenn, wenn dieselben noch mit übereinstimmenden Gegenständen aus der sittlichen Welt erhöhet werden. Wie man in der menschlichen Bildung nicht blos todte Formen verschiedentlich abgeändert, und in ein gefälliges Ebenmaaß angeordnet, siehet, sondern innere Kräfte, eine nach Grundsätzen handelnde, und von verschiedenen Neigungen belebte Seele empfindet: so muß man auch in der Landschaft mehr als todten Stoff sehen. Es muß etwas darin seyn, das nicht blos dem Auge schmeichelt, sondern Gedanken erweket, Neigungen rege macht, und Empfindungen hervorloket; denn eben in dieser Absicht hat die Natur die rohe Materie mit so mannichfaltigen Farben und Formen bekleidet, aus denen eine zwar stumme, aber empfindsamen Seelen doch verständliche Sprache entsteht, in welcher sie den Menschen unterrichtet, und bildet. Einige Wörter dieser Sprache müssen wir in jeder Landschaft lesen, wenn wir ihr einen Werth beylegen sollen. Sollte der Mensch, dem Himmel und Erde wie um die Wette sich bemühen, sein Wesen zu erheben, und seine Seele zu erheitern; sollte er sich enthalten können, bey dem allgemeinen lieblichen Lächeln der Natur empfindlich zu seyn? Sollten wilde Leidenschaften an seiner Brust nagen können, da vor ihm alles Ruhe und Friede haucht, und aus jedem Busch liebliche Gesänge in sein Ohr kommen *)? An solchen redenden Scenen ist die Natur unerschöpflich, und der Landschaftmahler muß sie für uns aufsuchen. Bald muß er uns zu betrachtendem Ernst einladen, bald zur Fröhlichkeit ermuntern; izt aus dem Getümmel der Welt in die Einsamkeit loken, dann uns einer schläfrigen Trägheit entziehen, und durch die allgemeine Wirksamkeit der immer beschäfftigten Natur zum Mitwirken für das allgemeine Beste anspornen. Der Mahler, dem die Sprache der Natur nicht verständlich ist, der uns blos durch Mannichfaltigkeit der Farben und Formen ergötzen will, kennet die Kraft seiner Kunst nicht. Wenn er nicht wie Haller, Thomson und Kleist, durch die Betrachtung der Natur in alle Gegenden der sittlichen Welt geführt wird, so richtet er durch Zeichnung und Farben nichts aus.

Hat er aber Verstand und Empfindung genug, den Geist und die Seele der vor ihm liegenden Materie zu empfinden, so wird er ohne Mühe, um sie auch uns desto lebhafter fühlen zu lassen, sittliche Gegenstände seiner eigenen Erfindung einmischen können. Es ist in dem ganzen Umfange der Künste kein weiteres Feld, Talente, Kenntniß und Empfindung mannichfaltiger anzuwenden, als hier. Ich wünschte es zu erleben, daß die Kupferstecherkunst von der Mahlerey unterstützet, nach der Art der Aberlischen Landschaften **), den Liebhabern der

*) When Heaven and Earth, as if contending, vie
To raise his Being, and serene his soul;
Can he forbear to join the general Smile
Of Nature? Can fierce passions vex his Breast
While every Gale is Peace, and every Grove
Is Melody? — Thomson's spring, vs. 861. ff.

**) Herr Aberli, ein schweizerischer Landschaftmahler, der in Bern lebt, giebt seit einiger Zeit Landschaften heraus, darin das Vornehmste der Zeichnung zum Theil blos in flüchtigen Umrissen in

der Kunst das mannichfaltige Genie der Natur aus jedem Himmelsstrich, in ausgesuchten Scenen vor Augen legte. So könnte man alles, was die leblose Natur unterrichtendes und rührendes hat, aus allen Theilen der Welt in ein Zimmer zusammen bringen. Würde man noch jeder Landschaft Auftritte aus der thierischen und sittlichen Welt, die sich dazu schicken, beyfügen, so würde eine solche Sammlung für den Verstand und das Gemüth eine höchst nützliche Schule des Unterrichts seyn. Das Merkwürdigste von dem Genie, der Lebensart, den Geschäfften und den Sitten aller Völker des Erdbodens; jede empfindsame Scene der menschlichen Natur, könnte da auf die rührendste Art vorgestellt werden. Die, deren Geschäffte es ist, gemeinnützige Einrichtungen zu veranstalten, oder doch den Grund dazu zu legen, könnten der gesitteten Welt einen ausnehmenden Dienst erweisen, wenn sie es darauf anlegten, daß man nach und nach eine solche Sammlung von Landschaften bekäme, die ohne Zweifel die fürtrefflichste Methode an die Hand geben würde, die Menschen über alles, was sie zur Entwiklung der Vernunft, und zur Bildung des Gemüthes zu wissen und zu empfinden haben, zu unterrichten. Dieses würde ein wahrer Orbis pictus seyn, der der Jugend und dem reiferen Alter alle nützliche Grundbegriffe geben und jede Sayte des Gemüths zu ihrem richtigen Ton stimmen könnte.

Zur äußern Vollkommenheit einer Landschaft, die eigentlich von der Kunst herrühret, wird alles erfodert, was der Geschmack feines, und die Kunst schweres hat. Ein großer Landschaftmahler muß bald jedes Talent aller Mahler in andern Arten in sich vereinigen. Der Herr von Hagedorn führet deswegen dem Landschaftmahler die Beyspiele eines Swaneveldts und Lairesse zu Gemüthe. Dieser, der einen ansehnlichen Rang unter den Historienmahlern behauptet, hat beynahe den wichtigsten Theil seiner Untersuchungen auf die Landschaft angewendet; und dieses kann man auch von Leonhard da Vinci sagen. Vielleicht ist es nicht ganz ohne Nutzen, wenn wir die Hauptpunkte, worauf der Künstler seine Aufmerksamkeit bey der Arbeit zu richten hat, hier anzeigen.

Vor allen Dingen muß der Mahler, wenn er eine Landschaft oder einzele Gegend angetroffen hat, die ihm einen Charakter zu haben scheinet, der sie der Abbildung werth macht, darauf beflissen seyn, daß er sie von den herumliegenden Dingen gehörig absondere, daß er sie zu einem Ganzen mache, dem nichts fehlet, und das durch nichts überflüßiges verunstaltet wird *). Man trifft sehr selten Aussichten, oder Gegenden an, wo man nicht in dieser Absicht etwas hinzuzusetzen, oder wegzulassen hätte. Zwar geht es sehr selten an, die Landschaft so vollkommen, wie eine Insel von den umliegenden Gegenden abzusondern: und dieses ist auch nicht nothwendig, wenn nur darin nichts hervorsticht, das man nur halb sieht, und das die Aufmerksamkeit von dem Vorhandenen auf etwas abzieht, das nicht da ist; denn dieses würde Mangel anzeigen. Vorgründe sind allemal Theile eines größern Ganzen, und doch verlanget das Auge nicht das Fehlende zu sehen, weil die Aufmerksamkeit sich nicht darauf verweilet, sondern davon als von einer Nebensache zur Hauptsache eilet. Die Vor-

in Kupfer geätzt, das übrige mit Wasserfarben ausgeführt ist. Ein sehr glüklicher Einfall, der die Aufmunterung der Liebhaber, und das fernere Nachdenken des Künstlers vorzüglich verdienet.

*) S. Ganz II Th. S. 291 f.

Vorstellung des Ganzen zu befördern ist es nothwendig, daß in jeder Landschaft eine einzige Hauptstelle sey, auf der die Vorstellung wesentlicher Dinge, wie in einem Mittelpunkt vereiniget sey; von dem was gegen den Rand des Gemähldes kommt, muß nichts so hervorstechen, daß das Auge dahin gezogen werden könnte. Sollte in der Natur etwas dieser Art da seyn, so muß es weggelassen, oder durch etwas gleichgültiges bedekt werden. Landschaften, dergleichen man nicht selten, und auch von guten Meistern sieht, die einen weiten Strich Landes vorstellen, worauf alles gleich schön und interessant ist; die deswegen in viel kleine Stüke könnten verschnitten werden, davon jedes so gut eine Landschaft wäre, als das Ganze, können nie eine große Wirkung thun.

Zu der Vollkommenheit des Ganzen trägt nicht wenig bey, daß die ganze Landschaft in Ansehung des Hellen und Dunkeln nur aus zwey Hauptmassen bestehe, davon die eine hell und die andre dunkel sey. Wenn man so weit davon wegtritt, daß man nichts mehr von den Gegenständen erkennet: so müssen die zwey Massen gut in das Auge fallen, und so gebaut seyn, daß sie keine stark hervorstehenden Spitzen haben, sondern beyde sich der Rundung nähern. Diese Proben halten fast alle Landschaften des Phil. Wowermanns aus. Siehet man von weitem mehrere helle und dunkele Stellen, wie Fleken auf dem Gemählde zerstreut, und laufen diese Fleken in Spitzen aus: so kann die Landschaft auch in der Nähe nicht gefallen.

Auf das einfallende Licht kommt in diesem Stük fast alles an. Dieselbe Landschaft, die zu einer Stunde des Tages, und bey einer gewissen Beschaffenheit des Himmels oder der Luft, völlig matt ist, und viele zerstreute Massen sehen läßt, die das Auge nicht zusammenfaßt, kann zu einer andern Stunde fürtrefflich ins Auge fallen. Es wäre zu wünschen, daß ein geschikter Landschaftmahler eine solche Gegend bey zwanzigerley Licht und Himmel, aber immer aus demselben Gesichtspunkte entwürfe, und flüchtige Zeichnungen, aber mit richtiger Anlage des Colorits, herausgäbe. Eine solche Folge von Blättern würde für angehende Landschaftmahler höchst nützlich seyn; denn daraus könnten sie am besten den großen Einfluß des einfallenden Lichts kennen lernen.

Was über das Besondere der Zeichnung und des ausgeführten Colorits anzumerken ist, könnte in einer einzigen Regel vorgetragen werden; aber das beste Genie hat das ganze Leben eines Menschen nöthig, um alles zu lernen, was diese einzige Regel fodert. In Zeichnung und Farbe muß alles so natürlich seyn, daß das Auge völlig getäuscht wird, nnd nicht eine gemahlte, sondern wirkliche Landschaft zu sehen glaubt; man muß Wärme und Kälte, frische, erquikende, und schwüle niederdrükende Luft, zu empfinden glauben; man muß den rieselnden Bach, oder den rauschenden Strohm, nicht nur wirklich zu sehen, sondern auch zu hören glauben; das Harte des steinigten Bodens, und das Weiche des Mooses einigermaaßen von Ferne fühlen; kurz jeder Gegenstand muß nach Maaßgebung seiner Entfernung und Erleuchtung so gezeichnet und gemahlt seyn, daß nicht nur das Auge ihn erkennet, sondern auch den übrigen Sinnen die Versicherung giebt, sie würden ihn so, wie in der Natur empfinden. Dieses ist der höchste Grad der vollkommenen Bearbeitung, den selbst die größten Meister nicht allemal erreicht haben. Dazu wird außer dem Genie ein ausnehmend fleißiges Studiren erfodert.

Vor allen zum Studiren gehörigen Dingen, muß der Landschaftmahler die Perspectiv so vollkommen, wie der Rechenmeister sein Einmaleins besitzen. Es ist höchlich zu bedauern, daß auch gute Künstler, die aus den Landschaften ihr Hauptwerk machen, dieses Studium verabsäumen, ohne welches schlechterdings keine Landschaft vollkommen seyn kann. Die wirkliche Zeichnung nach der Natur macht die Kenntniß der Perspektiv nicht überflüßig. Es geschieht höchst selten, daß eine Landschaft ganz, ohne daß etwas wegzulassen, oder hinzuzusetzen wäre, dem Mahler dienen könnte; dazu aber muß er nothwendig die Perspektiv verstehen, und wenn er auch nur einen Baum hinsetzen wollte. Und wäre sein Augenmaaß noch so richtig, so wird er im Nachzeichnen der Natur gewiß Fehler begehen, bald in der Richtung der Linien, bald in der Größe; in diesem Fall aber wird die Täuschung nie vollkommen seyn. Denn obgleich der, welcher die gemahlte Landschaft sieht, nichts von der Perspektiv versteht, ob er gleich die Fehler nicht erkennet, so fühlt er sie; so wie der, welcher nichts von der Harmonie der Töne weiß, empfindet, was ein reiner oder unreiner Ton ist. Die genaue Beobachtung der Perspektiv ist so wichtig, daß sie allein beynahe hinreichend ist, die Täuschung zu bewirken. Ich habe perspektivische Zeichnungen gesehen, die durch bloße Umrisse, ohne Licht und Schatten, ohne Farben, mich beynahe die Natur selbst empfinden ließen. Die Verabsäumung dieses so wichtigen Theils der Kunst wäre itzt um so viel weniger zu verzeihen, da man nun, besonders nach dem, was Herr Lambert zu Erleichterung der Perspectiv gethan hat *), in wenigen Monaten die ganze Kunst lernen kann.

*) S. Perspektiv.

In Ansehung der freyen Zeichnung stehen nicht wenige in dem Vorurtheil, daß der Landschaftmahler eben kein Raphael seyn dürfe. Aber diese bedenken nicht, was für ein durchdringendes Auge, was für eine Meisterhand erfodert werde, von so unzähligen Gegenständen, als die leblose Natur allein darbietet, jedem seine eigenthümliche Form und seinen Charakter zu geben; besonders, da dieses Eigenthümliche meistentheils aus solchen Modificationen der Form besteht, die sich blos empfinden, aber nie deutlich erkennen lassen. Was gehöret nicht dazu, nur jedem Baume den eigentlichen Charakter seiner Art zu geben, daß man ihn auch in der Ferne erkennet? Aber der Landschaftmahler arbeitet selten, ohne sittliche Handlung vorzustellen; je mehr er da von Raphaels Talenten hat, je glüklicher wird er seyn. Selten bringet er uns seine Figuren so nahe ans Auge, daß wir den Charakter und die gegenwärtigen Gedanken der Personen in ihren Gesichtern lesen könnten: aber desto schwerer wird es ihm, eben dieses durch Stellung und Gebehrden anzuzeigen. Nur ein vorzügliches Genie kann dieses erreichen, da hier keine Regel und kein Ausmessen der Verhältnisse statt haben kann: aber das Genie muß durch unermüdetes Studium und tägliche Zeichnung aller Gattung natürlicher Formen recht ausgebildet werden.

Von allen Geheimnissen des Colorits darf dem Landschaftmahler keines unbekannt seyn, weil erst dadurch jeder Theil der Landschaft sein wahres Leben bekommt. Wichtiger ist hier, als in allen andern Gattungen, der beste Ton, und die vollkommenste Harmonie der Farben. Jede Jahreszeit und selbst jede Tageszeit hat ihren eigenen Ton, der ungemein viel zu der Schönheit des Ganzen beyträgt. Der helle, erquikende Ton muß im Frühling, der sanfte, duftige, im

im Herbst studirt werden. Wer sich aber in der Kunst der Harmonie prüfen will, der mahle Frühlingslandschaften; denn in diesen ist sie am schweresten zu erreichen *).

Des-Piles, dem auch der Herr von Hagedorn zu folgen scheinet, theilet die Landschaft in zwey Gattungen ein, die heroische und die Hirtenstüke; aber es giebt eine Mittelgattung, die zu keiner der vorhergehenden kann gerechnet werden, da sie hauptsächlich Scenen aus dem Geschäffte treibenden bürgerlichen Leben vorstellt, wie die Seehäfen des Lingelbachs und des Vernets. Man muß sowol von dem leblosen, als dem sittlichen Inhalt der Landschaft, die Bestimmung ihrer Gattung hernehmen. Nach jenem hat man zwey Arten: die gesperrten Landschaften, wie der Herr von Hagedorn sie nennt, und die wir anderswo Gegenden nennen; und die offenen Landschaften von freyer Aussicht in entfernte Gegenden. In Ansehung der Staffirung, oder der aus der thierischen und sittlichen Natur mit der Landschaft verbundenen Scenen, entstehen vielerley Arten, durch deren nähere Bestimmung die Theorie der Kunst wenig gewinnen würde. Denn was hierüber dem Künstler zu genauerer Ueberlegung zu empfehlen ist, kann in eine allgemeine Maxime zusammengefaßt werden. Was dem leblosen Stoff aus der thierischen und sittlichen Natur eingemischt wird, muß eine natürliche Verbindung damit haben, und beydes muß sich gegenseitig unterstützen und heben. Eine Wildniß erträgt nicht jeden Gegenstand, der sich in eine angebaute Gegend schikte. Ein Künstler von empfindsamer Seele, den eine Gegend, oder ausgebreitete Landschaft gerührt hat, wird leichte die Gattung der ästhetischen Kraft, die vorzüglich in derselben liegt, unterscheiden. Hat er denn eine reiche Einbildungskraft, Kenntniß der Welt und der Menschen, so werden ihm Gegenstände genug einfallen, die das Gemüth mit Kräften derselben Art angreifen. In einer finstern unangenehmen Wildniß wird er einen menschenscheuen Fantasten, und in einer angenehmen schönen Wildniß lieber einen ehrwürdigen Einsiedler wohnen lassen, der die Welt verlassen hat, um der Ruhe zu genießen. Bisweilen liegt in dem leblosen Stoff erstaunliche Kraft die Empfindungen zu verstärken. So wie Haller, da er seine Seele zum höchsten Grad einer finstern Ernsthaftigkeit stimmen will, sich in Gedanken in eine Wildniß versetzt:

> In Wälder wo kein Licht durch finstre Tannen strahlt,
> Wo sich in jedem Bild die Nacht des Grabes mahlt;

so findet auch im Gegentheil der Mahler zu einer fröhlichen oder traurigen Gegend, zu einer fruchtbaren oder dürren Landschaft, einen sittlichen oder leidenschaftlichen Gegenstand, der durch jenes verstärkt wird, wann es ihm nur nicht an dem poetischen Genie fehlet. Und wie der Dichter jedes einzele Bild, jedes Wort, in den eigentlichen Ton seines Inhalts stimmet, so muß auch der Landschaftmahler den geringsten Gegenständen den Charakter des Ganzen zu geben wissen. Nic. Poußin und Salvator Rosa können hierin zu Mustern dienen.

Was sonst hier noch von dem verschiedenen Charakter der Landschaften und der berühmtesten Landschaftmahler zu sagen wäre, hat der Herr von Hagedorn in seinen Betrachtungen über die Mahlerey a), die in aller Liebhaber Händen sind, so fürtrefflich ausgeführt, daß es unnöthig ist, hier dasselbe zu wiederholen.

Ausser

*) S. Ton; Luftperspektiv.

a) Die 25-28te Betrachtung.

Ausser den Anweisungen, welche zur Landschaftsmahlerey, in den, von der Mahlerey überhaupt handelnden Werken, als in des Lairesse großem Mahlerbuche, im 6ten Buche, mit Zuziehung des 23ten Kap. des 5ten Buches, Bd. 2. S. 89 und 102 u. f. — in des de Piles Cours de Peinture, S. 157 u. f. Amst. 1766. 12. — im Orestrio, l. XX. S. 219 u. f. — und vorzüglich in den, von Hrn. S. angeführten Hagedornschen Betrachtungen, u. a. m. gegeben werden, sind darüber folgende eigene Werke geschrieben: An Essay to facilitate the inventing of Landskips, intended for the students in the Art, Lond. 1757. 4. (Eine Sammlung von Landschaften, nach einem Winke des Vinci, sich Ideen dazu, aus den Flecken auf alten Mauern, u. d. m. zu sammeln, wo, auf der einen dergleichen unvollkommene Gestalten, und auf der andern die daraus gezogene Landschaft sich befindet.) — An Essay on Landskape Painting, with remarks general and critical on the different schools and masters, anc. and mod. Lond. 1783. 8. — Observations on the River Wye, and several parts of South Wales . . . . relative chiefly to picturesque Beauty, by Will. Gilpin, Lond. 1782. 8. (voll feiner Bemerkungen für den Landschaftsmahler. Die übrigen, zum Theil eben dergl. Bemerkungen enthaltenden Schriften des Verf. finden sich bey dem Art. Schönheit.) — A new Method of assisting the Invention in drawing original Compositions of Landskape, by Alex. Cozens, Lond. 1785. Enthält eine Methode, gefaßte Ideen, schnell zu Papier zu bringen. Ein Auszug daraus findet sich in dem 30ten Bd. S. 319. der N. Biblioth. der schönen Wissenschaften.) — Joh. D. Preislers Anleitung zum Nachzeichnen schöner Landschaften oder Prospekte, Nürnb. 1734. fol. ebend. 1759. f. 3te Aufl. — Ein Brief von Geßner, über den Weg, welchen er gewählt, zur Zeichnungskunst und praktischen Geschicklichkeit darin zu gelangen, in der Vorrede des 3ten Th. von Füßli Gesch. der besten Künstler, und auch im 3ten Th. s. Schriften, einzeln, Gött. 1787. 8. — Nützlicher Unterricht zur Zeichenkunst der Landschaften, wie solche nach geometrischen und perspectivischen Regeln auf angenehme Art nachzuahmen, und zu erfinden sind, von G. H. W. Erf. 1767. 8. mit Kpf. (ein ziemlich schlechtes Büchel.) — Ueber Landschaftmahlerey, ein Auff. von Puhlmann, im 2ten Bd. S. 12. der Monatsschr. der Acad. der Künste zu Berlin. — —

Daß die Landschaftmahlerey nicht so frühzeitig, als die übrigen Arten von Mahlerey, getrieben worden, scheint ausgemacht zu seyn. Nach einer Stelle des Plinius (Lib. XXXV. c. 37. vergl. mit Winkelmanns Gesch. der Kunst; S. 280 der Dresdner Ausg. und Bd. 2. S. 339 der Huberschen Uebers. und der Dissertat. on Poetry von Th. Twining, bey s. Uebers. des Aristoteles, S. 33 u. f.) zu urtheilen, mahlte zuerst Ludio, zu den Zeiten des August, dergleichen Gegenstände. Auch steht noch gegenwärtig dieser Zweig der Kunst, bey den Italienern, nicht in sehr großer Achtung. —

Als Landschaftsmahler sind vorzüglich berühmt: Ces. Bernazzano (1536) Frz. Mostaert († 1560) Math. Cock († 1565) Tiziano Vecellio († 1576) Matth. Brill († 1584) Girol. Muziano († 1590) Lud. v. Wadder (1600) Dav. Vinkenbooms († 1601) Egid. Conixloe (1604) Jost. Momper († 1620) Ad. Elzheimer († 1620) Paul Brill († 1626) Corn. Wieringen (1630) Alex. Kierings (1636) Rol. Savary († 1639) P. P. Rubens († 1640) Sim. v. Vlieger (1640) Jos. Parcellis (1640) John Breughel († 1642) John Wildens († 1644) Joh. Both (1650) Abr. Stork (1650) Jac. Ernst Thoman († 1653) Jacq. Fouquieres († 1659) Corn. Brelemburg († 1660. Ueber die Composition in s. Gemählden von H. Kämmerer, Leip. 1789. 8.) John Asselyn († 1660) Arth. von D. Neer († 1660) Paul Potter († 1660) Ant. Waterloo (1660 Kil. Fabritius (1660) Joh. Offenbeck (1660) Luc v. Uden (1662) Barth. Breenberg († 1663) Nic. Poussin († 1665)

(† 1665) Phil. Wowermanns († 1668) Giovbrand. Castiglione († 1670) Jac. Ruysdal († 1670) Pet. Gyzen (1670) Adr. v. de Velde († 1672) Salv. Rosa († 1673) Jac. v. d. Daes († 1673) Adr. Ponaker († 1673) Pet. v. d. Laar († 1673) Gasp. Poussin († 1675) Alb. Everdingen († 1675) Ch. du Jardin († 1678) Joh. Fr. Millet († 1680) Cl. Gelee, Lorain genonnt († 1682) Abr. Genoels († 1682) Heinr. Zorg (1682) Nic. Berghem († 1683) Joh. Heinr. Roos († 1685) Herm. Zaftleeven († 1685) Rol. Rogmann († 1685) Th. Wyck († 1686) Joh. Lingelbach († 1687) der Junge Meer († 1690) Herm. Schwanefeld († 1690) Dav. Teniers († 1690) Joh. Frz. Ermel († 1693) Theod. Helmbrecker († 1694) Adr. v. d. Kabel († 1695) Jac. v. Heuß († 1701) Peter Muller, Tempesta gen. († 1701) Joh. Gottl. Glauber († 1703) Egl. v. d. Neer († 1703) Phil. Roos († 1705) Wilh. v. Bemml († 1708) Lud. Backhuysen († 1709) Jeromb. Forest († 1712) Fel. Meyer († 1713) Pet. Rysbrack (1713) John Weenix († 1714) Chr. Lud. Agricola (1719) Joh. Griffier (1720) Ant. Felstenberger (1722) Corn. Huysmann († 1727) Marc. Ricci († 1729) Frz. Ferg († 1740) Locatelli († 1741) Js. Moucheron († 1744) Jos. Orient († 1747) Joh. Frz. Beich († 1748) Chrstn. Hilfg. Brand († 1750) Joh. Frz. v. Bredael († 1751) Theob. Michault (1755) Fab. Ceruti († 1761) Phil. Heinr. Brinkmann († 1761) Christn. Wilh. Ernst Dietrich († 1774) Wil. Schellinks († 1778) Jam. Gainsborough († 1787. Ueber s. Verdienst hat Reynolds den, am 10ten Decbr. 1788 gehaltenen und 1789. 4. gedruckten Discourse geschrieben. A Sketch of the life and Paint. of Mr. G. . . . by Ph. Thicknesse, Lond. 1788. 8.) Sal. Geßner († 1788.) J. J. Tischbein († 1792) Chrstn. G. Schütz († 1792) J. Vernet — Fr. Zuccarelli — Hackert — J. C. Klengel — Loutherburg — Hodges — Wright — Moore — Webber — Garvy — Serres — Farrington — Ashford — Towne — Marlow — Ibbetson — Stubs — Garrard — Bourgeois — Meehan, u. v. a. m.

Landschaften in Kupfer gestochen haben vorzüglich: Heinr. Goudt (1626) Jean le Clerc († 1633) Jacq. Callot († 1635) Joh. Both († 1640) Gab. Perelle (1650) J. Hackert (1656) Barth. Breemberg († 1660) Steph. della Bella († 1664) Adr. v. Velde († 1672) A. v. Everdingen († 1675) Ch. du Jardin († 1678) Herm. v. Swanefeld (1680) Jac. Ruysdael († 1681) Cl. Lorrain († 1682) Nic. Berghem († 1683) Ant. Waterloo (1684) Joh. Visher (1690) Isr. Silvestre († 1691) v. d. Kabel († 1695) Abr. Genoels († 1703) Fel. Meyer († 1713) Marc. Ricci († 1729) J. Glauber († 1746) Frz. Jac. Beich († 1788) J. A. Thiele († 1752) J. Balechou († 1765) Fr. Ed. Weirotter († 1773) Frc. Vivares († 1782) Jac. Ph. Lebas († 1783) C. F. Dietrich († 1784) Jacq. Aliamet († 1788) Sal. Geßner († 1788) Jos. Wagner — Bartolozzi — J. Browne — P. Sandby — J. Mason — S. Middimann — S. Watts — Woollet — Zingg — Angus — J. P. Hackert — Kobel — Weißbrot — G. Geyser u. v. a. m. —

## Largo.

(Musik.)

Bedeutet die langsamste Bewegung des Takts, wo die Hapttöne der Melodie in feyerlicher Langsamkeit und gleichsam tief aus der Brust hergeholt, auf einander folgen. Diese Bewegung schiket sich also für Leidenschaften, die sich mit feyerlicher Langsamkeit äußern, für melancholische Traurigkeit, und etwas finstere Andacht. Um nicht langweilig zu werden, soll ein Largo nur kurz seyn, weil es nicht wol möglich ist, mit dem äußersten Grad der Aufmerksamkeit, der hiezu erfodert wird, lang anzuhalten. Die nöthige Behutsamkeit, die dem Tonsetzer und dem Spieler beym Adagio empfohlen worden,

den *), muß hier noch sorgfältiger angewendet werden.

## Laßiren.

(Mahlerey.)

Dieses Kunstwort ist vielleicht aus dem übel verstandenen französischen Wort glacer entstanden, und sollte glaßiren heißen **); beyde bedeuten eine Farbe mit einer andern durchsichtigen Farbe bedeken. Indem die untere Farbe durch die darüber liegende durchscheinet, entsteht aus beyder Vereinigung eine dritte Farbe, die oft schöner und allemal saftiger ist, als sie seyn würde, wenn beyde schon auf der Pallete untereinander gemischt worden wären. Wenn man die Purpurfarbe mit Himmelblau lasirt, so bekommt man ein schöneres Violet, als durch die Mischung der Farben entsprungen wäre. Dieses ist also der Grund, warum die Mahler bisweilen laßiren. Die untere Farbe muß stark und durchdringend, die obere, womit laßirt wird, schwach seyn, und nicht deken. Daher man zum Laßiren nur solche Farben brauchen kann, die nicht körperlich genug sind, um für sich zu stehen.

Das Laßiren thut eine doppelte Wirkung. Die eigenthümlichen Farben werden dadurch schöner und saftiger, daher es vorzüglich bey seidenen Gewändern gebraucht wird; und denn kann es auch dienen, ganzen Massen eine vollkommnere Harmonie zu geben. Man findet, daß einige Künstler, um dieses zu erreichen, ihre Hauptparthien schon so angelegt haben, daß sie dieselben ganz mit einer sehr dünnen Farbe überlaßiren konnten. Es ist allemal nothwendig, daß der Mahler schon beym Anlegen auf das Laßiren denke, um kräftige und starke Farben unterzulegen.

*) S. Anlage.

**) Der Herr von Hagedorn braucht auch das Wort Glaßiren. Ich habe vielfältig von Mahlern das Wort laßiren gehört, vermuthe aber, daß jenes das eigentliche sey, und habe hier nur deswegen das schlechtere genommen, weil dieser Artikel aus Uebereilung im I Th. im Art. Anlegen schon citirt ist.

* *

Von dem Laßiren handelt ein Aufsatz in dem deutschen Museum vom J. 1784. S. 182 u. f. — und im 20ten Hefte von Meusels Miscellaneen, S. 97 u. f. —

## Laterne.

(Baukunst.)

Ein kleines auf allen Seiten offenes Thürmchen, welches bisweilen über die Oeffnung der Cupeln gesetzt wird, um das Einfallen des Regens etwas abzuhalten *). Es scheinet, daß die Alten schon bisweilen die Oeffnung der Cupeln mit Laternen bedekt haben, deren, nach der Meinung einiger Ausleger, Vitruvius unter den Namen Tholus gedenket. Nach andern aber, denen auch Winkelmann beystimmt, wurde dieser Name der Cupel selbst gegeben; und man findet kein altes Gebäude, wo über der Cupel eine Laterne stünde. In der That scheinet sie doch der einfachen Größe der Cupel etwas zu benehmen. Widrig ist es einem an die Einfalt gewohnten Auge, wenn so viel neue Baumeister an die Pfeiler der Laterne gerollte Stützen ansetzen: eine in allen Absichten gothische Erfindung.

## Lauf, Läufe.

(Musik.)

Eine Folge melodischer Töne auf eine einzige Sylbe des Textes, die man auch mit dem italiänischen Worte Passagie, oder mit dem französischen Roulade nennt. Es ist wahrschein-

*) S. Cupel.

scheinlich, daß in den alten Zeiten auf jede Sylbe des Textes nur ein Ton, oder höchstens ein paar an einander geschleifte Töne gesetzt worden. Doch hat schon der heil. Augustinus angemerket, daß man bey Hymnen bisweilen in solche Empfindungen komme, die keine Worte zum Ausdruk finden, und sich am natürlichsten durch unartikulirte Töne äußern; daher auch schon in alten Kirchenstüken etwas von dieser Art am Ende vorkommt. Ich habe auf der Königl. Bibliothek in Berlin in einem griechischen Gesangbuche, das im achten oder neunten Jahrhundert geschrieben scheinet, schon ziemlich lange Läufe mitten in einigen Versen bemerket.

Es ist, wie schon Rousseau angemerkt hat, ein Vorurtheil, alle Läufe als unnatürlich zu verwerfen. Es giebt in den Aeußerungen der Leidenschaften gar oft Zeitpunkte, da der Verstand keine Worte findet, das, was das Herz fühlet, auszudrüken; und eben da stehen die Läufe am rechten Orte. Aber dieses ist ein höchst verwerflicher Mißbrauch, der in den neuern Zeiten durch die Opernarien aufgekommen, und sich auch von da in die Kirchenmusik eingeschlichen hat, daß lange Läufe, ohne alle Veranlassung des Ausdruks, ohne andre Wirkung, als die Beugsamkeit der Kehle an den Tag zu legen, fast überall angebracht werden, wo sich schikliche Sylben dazu finden; daß Arien gesetzt werden, wo die Hälfte der Melodie aus Läufen besteht, deren Ende man kaum abwarten kann. Sie sollten nirgend stehen, als wo der einfache Gesang nicht hinreicht, die Empfindung auszudrüken, und wo man fühlet, daß eine Verweilung auf einer Stelle nothwendig ist. Der Tonsetzer zeiget sehr wenig Ueberlegung, der sich einbildet, er müsse überall, wo er ein langes a, oder o, antrifft, einen Lauf machen. Es giebt gar viel Arien, deren Text keinen einzigen erfodert, oder zuläßt. Vornehmlich sollten blos künstliche Läufe schlechterdings aus der Kirchenmusik verbannet seyn, weil es da nicht erlaubt ist, irgend etwas zu setzen, das die Aufmerksamkeit von dem Inhalt auf die Kunst des Sängers abziehet.

Von dem Vortrag der Läufe findet man in Tosis Anleitung zur Singkunst, und den von Herrn Agricola daselbst beygefügten Anmerkungen einen sehr gründlichen Unterricht.

## Laune.
### (Schöne Künste.)

Bedeutet eben das, was man gemeiniglich auch im Deutschen mit dem französischen Wort Humeur ausdrüket, nämlich eine Gemüthsfassung, in der eine unbestimmte angenehme oder verdrießliche Empfindung so herrschend ist, daß alle Vorstellungen und Aeußerungen der Seele davon angestekt werden. Sie ist ein leidenschaftlicher Zustand, in dem die Leidenschaft nicht heftig ist, keinen bestimmten Gegenstand hat, sondern blos das Angenehme oder Unangenehme, das sie hat, über die ganze Seele verbreitet. In einer lustigen Laune sieht man alles von der ergötzenden und belustigenden Seite; in einer verdrießlichen aber ist alles verdrießlich. Wie ein von gelber Galle kranker Mensch alles gelb sieht, so erscheinet einem Menschen in guter oder übler Laune alles lustig, oder verdrießlich; seine Urtheile, Empfindungen, Handlungen, haben alsdenn etwas falsches, oder übertriebenes an sich. Von der Laune wird die Vernunft nicht so völlig, als von der heftigen Leidenschaft gehemmet; aber sie bekommet doch eine schiefe Lenkung, daß sie keinen Gegenstand in seiner wahren Gestalt, oder in seinem eigentlichen Verhältniß sieht. Menschen von lebhafter und sehr empfind-

pfindsamer Gemüthsart, denen es sonst an Vernunft nicht fehlet, werden von Gegenständen, die lebhaften Eindruk auf sie machen, so ganz durchdrungen, daß sie eine Zeitlang halb aus Ueberlegung und halb aus blinder Empfindung handeln und urtheilen; und in diesem Zustande schreibet man ihnen eine Laune zu. In Absicht auf die schönen Künste ist dieser Zustand wichtig; denn die Laune vertritt nicht selten die Stelle der Begeisterung, indem sie das Gemüth des Künstlers in den Ton stimmt, der sich zu seinem Gegenstand schiket, und auch nicht selten die eigentlichsten Einfälle, Gedanken und Bilder darbietet: facit indignatio versum. Gar oft hat der Künstler keine Muse zum Beystand, als seine Laune. Jedes lyrische Gedicht muß von der Laune seinen Ton bekommen. Die Horazische Ode an den über See segelnden Virgil ist fast ganz die Wirkung der verdrießlichen Laune des Dichters, der um seinen Freund besorgt ist. Alles kommt ihm gefährlicher vor, als es ist, und er schimpft in dieser Laune auf die Verwegenheit des Menschen, der diese Art zu reisen erfunden hat.

Wir beobachten den Menschen nie mit mehr Aufmerksamkeit, als wenn wir ihn in einer merklichen Laune sehen; auch ist in diesen Umständen fast alles, was wir an ihm sehen, belustigend, oder lehrreich. Was wir in seiner wahren Gestalt, und mit seinen natürlichen Farben sehen, das sieht der launige Mensch in veränderter Gestalt und in verfälschter Farbe. Es befremdet uns, daß er die Sachen nicht so sieht, wie wir; und daher nähert sich der launige Zustand dem Lächerlichen, und dienet uns zu belustigen. Lehrreich ist er für den Philosophen, der daraus erkennen lernt, auf wie vielerley seltsame Weise die Urtheile verdreht werden, und wie die wunderlichsten Trugschlüsse entstehen.

Auf der comischen Schaubühne macht die Laune der Hauptpersonen oft das Vornehmste aus. Nichts ist belustigender zu sehen und zu hören, als die Farbe und der Ton, den die Laune allen Handlungen und Urtheilen der Menschen giebt; und die merkwürdigsten Gegensätze entstehen da, wo Personen von entgegengesetzter Laune sich für einerley Gegenstände interessiren, da der eine alles von der verdrießlichen, der andre von der lustigen Seite ansieht. Der Dichter hat auch nirgendwo bessere Gelegenheit, als bey solchen Contrasten, uns die gerade Richtung der Vernunft sichtbar zu machen. Die wichtigsten Beobachtungen, die der Mensch über sich selbst machen könnte, wären ohne Zweifel die, die er über den Einfluß seiner Laune auf seine Urtheile machen würde. Wir müssen uns oft über uns selbst verwundern, daß wir zu verschiedenen Zeiten so verschiedene Urtheile über dieselben Sachen fällen. Sie sind eine Wirkung der Laune. Der comische Schauspieler kann uns dergleichen Beobachtungen erleichtern.

Wer für die comische Bühne arbeiten will, muß sich in jede Art der Laune zu setzen wissen. Darin findet er das sicherste Hülfsmittel, den Zuschauer zu ergötzen und zu unterrichten. Darum ist es sein Hauptstudium, die Menschen in jeder Gattung der Laune zu beobachten. Er kann es als eine Grundmaxime annehmen, daß er gewiß nur in den Scenen recht glüklich ist, wo es ihm gelungen, sich selbst in die Laune zu setzen, die er zu schildern hat.

Auch in dem gemäßigten lyrischen Ton, besonders in Liedern, thut die Laune fast alles. Man merkt es gar bald, wenn das Gemüth des Dichters nicht in dem Ton gestimmt gewesen, den er annimmt. Wir ergötzen uns an der wollüstigen Laune des Anakreons, die ihn so naiv macht;

macht; aber bey so manchen seiner deutschen Nachahmer verräth sich gar bald eine wirklich wilde und ausschweifende Gemüthsart, die nichts als Ekel erweckt.

Die Reden und Handlungen, die aus Laune entstehen, gefallen allemal, wegen des Sonderbaren und Charakteristischen, das darin ist. Das Allgemeine und Alltägliche hat nichts, das die Aufmerksamkeit reizet; aber jede merkliche Laune hat etwas an sich, das uns gefällt, und wobey wir mit Vergnügen die Abweichungen von der ruhigen Vernunft beobachten. Die Laune ist die wahre Würze der comischen Handlung, und wer nicht launisch seyn kann, wird in diesem Fache nie etwas ausrichten; durch bloße Vernunft kann keine gute Comödie gemacht werden.

* *

Da H. Sulzer, in dem vorhergehenden Artikel, mit dem Wort Laune den Begriff dessen, was die Engländer Humor nennen, verbunden zu haben scheint: so verdient das, was Lessing in s. Dramaturgie, N. XCIII. in der Anm. S. 323. über den Unterschied zwischen beyden sagt, bemerkt zu werden. —

Von der Laune (Humor) handeln besonders: Ein Aufs. in dem Brittischen Museum für die Deutschen, Bd. IV. S. 308. (welchem zu Folge die Laune darin bestehen soll, die Gegenstände für die Einbildungskraft so zu schildern, daß sie ihre eigenthümliche Natur und Beschaffenheit abzulegen scheinen, um eine völlig entgegen gesetzte anzunehmen, und gleichsam zwischen beyden in der Mitte zu schweben.) — Monboddo, in s. Werk über den Ursprung der Sprache, Th. 2. S. 410 d. Uebers. (Nämlich in Rücksicht auf Styl; er unterscheidet ihn von dem komischen Style dadurch, daß dieser nur beschreibt, und jener nachahmt. Diesem zu Folge ist ihm Humor die Nachahmung lächerlicher Charactere.) — Campbell, im 2ten Kap. S. 57 f. Philosophy of Rhetorik (Er setzt darin das Pathetische dem Launichten entgegen, daß, wenn die, durch die Darstellung irgend einer Leidenschaft, erweckte Bewegung oder Rührung (emotion) weder heftig noch dauernd, und der Bewegungsgrund nicht ein wirkliches sondern eingebildetes Ding, oder wenigstens seiner Wirkung nicht angemessen ist, oder wenn die Leidenschaft sich selbst verkehrt äußert, dergestalt daß sie ehe ihrem Zweke entgegen arbeitet, als ihn zu erreichen vermag: daß, in diesen Fällen eine natürliche Darstellung launicht ist.) — H. Bennet, in einer sehr guten Abhandl. in der Treasury of Wit, Lond. 1786. 12. 2 Bd. — — In deutscher Sprache: Ein Aufs. in der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 3. S. 1 u. f. — Der VII Abschn. in J. Riedels Theorie der sch. Kste. S. 91 u. f. Jena 1767. 8. — Philos. Betrachtungen von dem, was die Menschen Humor nennen, 1768. 8. Neue Philos. Betracht..... Freyb. 1769. 8. ebend. 1779. 8. (von Frz. Jos. Bob.) — Ein Aufs. in dem Werkchen, Ueber die moralische Schönheit, Altenb. 1772. 8. S. 185 u. f. — J. A. Eberhard, in s. Theorie der sch. Wissensch. §. 110. S. 144 der 1ten Aufl. — Der 14te Abschn. S. 415 in J. C. Königs Philos. der schönen Künste (worin die Laune in eine sonderbare, individuelle, ohne alle Zurückhaltung sich äußernde Seelenverfassung, der sich alle Vorstellungen, Empfindungen und Gedanken freywillig unterordnen, gesetzt wird.) — Auch finden sich einzele Bemerkungen darüber in C. F. Flögels Gesch. der komischen Litteratur, Bd. 1. S. 92. und 233. — —

# Leben.

(Mahlerey.)

Es ist in der Mahlerey der äußerste Grad der Vollkommenheit, wenn lebendige Gegenstände so gemahlt sind, daß man das Leben, die athmende Brust, die Wärme des Blutes, und besonders das wirklich sehende und empfindende Auge darin wahrzunehmen

men glaubet. Alsdenn schreibet man dem Gemählde ein Leben zu. Für die Mahlerey ist es von der höchsten Wichtigkeit, daß man auf das Besondere Achtung gebe, woraus eigentlich dieses vermeinte Gefühl des Lebens entsteht. Wenn man einen Menschen in der größten Vollkommenheit in Wachs abbilden, und ihn mit den natürlichsten Farben bemahlen würde, so wäre doch schwerlich zu erwarten, daß man in der Nähe durch das Bild hinlänglich würde getäuscht werden, um es für eine lebendige Person zu halten. Es scheinet, daß der Ausdruk des Lebens von mancherley kaum nennbaren Umständen abhange.

Etwas davon muß durch die Zeichnung bewirkt werden, das übrige durch das Colorit. Der höchste Grad dessen, was man eine fließende Zeichnung nennt, kann viel dazu beytragen, weil in der Natur selbst alles, was zur Form gehöret, höchst fliessend ist. Dieses kann auch bey dem besten Genie nur durch eine unermüdete und anhaltende Uebung im Zeichnen nach der Natur erhalten werden. Man empfiehlt dem Historienmahler mit Recht das Studium und Zeichnen des Antiken; sollte er aber dabey die Natur selbst aus der Acht lassen, so wird er zwar edle, auch wol große Formen, und einen anständigen Ausdruk in seine Gewalt bekommen; aber das Leben wird er seinen Figuren nicht geben können. Man wird, wie in Poußins Gemählden nicht selten geschieht, in den Personen das Leblose des Marmors zu fühlen glauben.

Da auch die Natur, selbst da, wo sie nicht schön gezeichnet hat, doch nichts unausgeführt läßt, und selbst in den geringsten Theilen der Form etwas besonderes, bestimmtes, oder individuelles hat, so muß auch der Zeichner, um sich dem Leben so viel, als möglich ist, zu nähern, nichts unausgeführet noch unbestimmt lassen. In den kleinesten Theilen, in Augen, Ohren, Haaren, Fingern, muß in den Umrissen nicht nur alles vollständig, sondern auch für jede Figur besonders bestimmt seyn. Wer nur allgemeine Gliedmaaßen zu zeichnen weiß, Augen und Finger, die nicht einem Menschen besonders zugehören, sondern das Ideal der menschlichen Augen und Finger sind, kann das Leben nicht erreichen. „Man muß, wie Mengs von Raphael sagt, sich begnügen, von dem Antiken, (oder von dem Ideal) die Hauptformen zu gebrauchen, viel öfters aber in dem Leben das wählen und nachahmen, was jenem am nächsten kommt. Man muß, wie jener, erkennen, daß gewisse Gesichtsstriche auch gewisse Bedeutungen haben, und insgemein ein gewisses Temperament anzeigen; auch daß zu einem solchen Gesichte eine gewisse Art Glieder, Hände und Füße gehören *).“

Darum thun auch die Mahler nicht wol, die sich beständig nur an einem oder an zwey Modelen im Zeichnen üben. Man sollte damit öfters abwechseln, und jedes Model so lange nachzeichnen, bis man auch die geringsten Kleinigkeiten desselben nicht nur ins Auge, sondern auch in die Hand gefaßt hat, und hernach ein anderes nehmen. Und hieraus sollten junge Mahler lernen, was für anhaltender und brennender Fleiß dazu erfordert wird, dasjenige im Zeichnen zu lernen, was zur Darstellung des Lebens nothwendig ist. Das beste Zeichnungsbuch, und wäre es auch von Raphael selbst, das schönste Model, und einige der ausgesuchtesten Antiken, sind nicht hinlänglich, ihn im Zeichnen festzusetzen. Wenn er dieses alles besitzt, denn muß er erst sein Auge auf die Natur wenden. Er braucht

*) Mengs Gedanken über die Schönheit S. 40. 47.

braucht nicht immer die Reißfeder in der Hand zu haben; aber sein Auge muß unaufhörlich beobachten, erforschen, abmessen, und jede Kleinigkeit gegen das Ganze halten. Zu dieser Uebung des Auges findet er die Gelegenheit den ganzen Tag hindurch. Noch schwerer scheinet es, durch das Colorit das wirkliche Leben zu erreichen. (Auch dieses hat sein Ideal *), das der Mahler nach der wirklichen Natur abändern muß. Darum kommen die Portraitmahler dem Leben allemal näher, als die Historienmahler. Aus dieser Ursache findet man unendlich mehr Leben, auch in Vandyks Historien, als in Rubens seinen. Aber man würde vergeblich versuchen, die Zauberstriche des Pensels zu beschreiben, wodurch die Haut ihre Weichheit, das Fleisch seine duftende Wärme, das Auge seine Feuchtigkeit, und selbst seine Gedanken und Empfindungen bekommt. Vermuthlich würden Titian und Vandyk selbst nur wenig von einer Kunst, die sie vorzüglich besessen, gesammelt haben. Es kommt hier, außer der allgemeinen Behandlung einer glüklichen Anlage und einer guten Wahl der Farben, auf unbeschreibliche Kleinigkeiten an. Die kleinesten kaum merklichen Lichter, Bliker und Wiederscheine, thun fast das meiste zu dem Leben. In den Werken der größten Coloristen scheinen diese noch leichter, als in der Natur selbst zu entdeken. Die Natur ist die Originalsprache, das gemachte Bild eine Uebersetzung. Man muß hier, wie in wirklichen Sprachen, die, in welche man übersetzt, vollkommener besitzen, als die Grundsprache. Mancher Mahler entdeket in dem Colorit der Natur kräftige Kleinigkeiten, empfindet ihre Wirkung, kann sie aber mit seinen Farben nicht erreichen. Da ist es gut, wenn er in den Werken der größten Meister entdeken kann, wie es ihnen gelungen ist, das darzustellen, was ihm bey Nachahmung der Natur nicht möglich war. Es kommt hier einerseits auf ein erstaunlich scharfes und empfindsames Auge, und denn auf eine, durch tausend Versuche unterrichtete und noch glükliche Hand an.

*) S. Colorit.

Bisweilen erhält man durch Umwege, was man geradezu nicht zu erreichen vermag. Manche Stelle des Gemähldes, die das wahre Leben noch nicht hat, erhält es durch die Bearbeitung einer andern Stelle. Dergleichen Beobachtungen ist man oft dem Zufall schuldig. Also muß der Mahler bey der Arbeit des Pensels seinen Geist unaufhörlich zur Beobachtung der zufälligen Wirkungen der Farben, der Lichter und Schatten, des Hellen und Dunkeln gegen einander, gespannet halten, damit ihm nichts davon entgehe. Arbeitet er in einiger Zerstreuung der Gedanken, so gelinget ihm bisweilen etwas, das er hernach mit keinem Suchen wieder nachmachen kann. Hätte er aber damals, als es ihm gelungen ist, auf alles, was er that, Achtung gegeben, so würde er nun diesen Theil seiner Kunst besitzen. Darum muß der Mahler so gut, als der Philosoph, seine Stunden haben, wo er sich in ein stilles Cabinet verschließt, um die höchste Aufmerksamkeit auf die Bemerkungen zu richten, die ihm die Uebung seiner Kunst entdeken läßt. Aber auch außer dem Cabinet, und in der Gesellschaft, muß er überall mit einem forschenden Auge den Ton und die Farben des Lebens beobachten.

## Lebendiger Ausdruk.

(Redende Künste.)

Der Klang der Rede, in sofern er ohne den Sinn der Worte etwas Leidenschaftliches empfinden läßt, wie die meisten Ausrufungswörter (Inter-

terjektionen); daher man diesen Ausdruk eigentlicher den leidenschaftlichen Ausdruk nennen würde. Einige Kunstrichter rechnen auch den mahlerischen Klang hieher, der die natürliche Beschaffenheit körperlicher Gegenstände ausdrükt, wie der bekannte Vers des Virgils:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum;

durch dessen Klang der Dichter das Galloppiren eines Pferdes habe schildern wollen.

Man könnte dieses den schildernden Ausdruk nennen, weil der bloße Ton der Wörter den Gegenstand, den sie bedeuten, zu erkennen giebt. Wahrscheinlicher Weise sind die ersten Grundwörter aller Sprachen der Welt ursprünglich schildernde Töne gewesen, wie im Deutschen die Wörter **Donner, Wind, Säuseln, Rieseln, Fliessen** u. s. f. denn woher sollten sonst die Erfinder der Namen die Wörter hergenommen haben, als aus Nachahmung des Tones, den die Sachen hören lassen *)? Ehe die Menschen eine Sprache hatten, deren Wörter durch den Gebrauch bedeutend wurden, mußten sie sich nothwendig solcher schildernden Töne bedienen, die itzt vollkommen überflüßig sind. Indem der Grieche das Wort ἄνεμος höret, denkt er eben so geschwind und eben so bestimmt an die Sache, die es ausdrükt, als der Engländer, dem durch das Wort Wind die Sache selbst geschildert wird.

In ausgebildeten Sprachen haben dergleichen schildernde Wörter, wenn man blos bestimmt sprechen will, keinen, oder doch einen sehr geringen ästhetischen Werth, weil man ohne sie sich sehr bestimmt und verständlich ausdrüken kann. Ganz anders aber verhält es sich, wenn man auf die Empfindung wirken will; denn da muß auch der bloße Ton der Worte das Seinige zu Erreichung des Endzweks beytragen. Wer andre durch Erzählung einer Schandthat in Zorn und Entrüstung setzen will, muß nicht einen sanften Ton annehmen, auch nicht sanftklingende Wörter brauchen; denn dieses würde dem Zuhörer anzeigen, daß der Erzähler selbst nichts dabey fühlet. Wie also der Ton der Rede überhaupt das Gepräge der Empfindung, die man erweken will, haben muß, so müssen auch die Wörter und der Gang der Rede, oder das Rhythmische darin, demselben angemessen seyn. Dieses verstehen

*) Hieraus würde folgen, daß alle Sprachen der Welt gar viel gemeinschaftliche Grundwörter haben müssen. Davon bin ich auch überzeuget. Nur muß man bedenken, daß nicht jedes Ohr die natürlichen Töne gleich bestimmt höret, und nicht jeder Mund sie gleich bestimmt nachahmet; einer glaubte das Brüllen des Stieres gut durch das Wort Ochs, der andre durch das Wort βους nachzuahmen; beyde Wörter sind im Grund einerley. So sehen wir täglich, daß ein Deutscher, ein Franzos, und ein Engländer, ein und eben dasselbe ihm unbekannte, z. E. polnische oder russische Wort, jeder nach seiner Art, nachspricht. Hätten alle Menschen dasselbe Gehör und dieselben Werkzeuge der Sprache, so würden die Stammwörter aller Sprachen der Welt genau mit einander übereinkommen. In den abgeleiteten Bedeutungen zeiget sich ein noch größerer Unterschied. Ein Mensch wurde bey dem Stier durch die Größe gerühret, und machte daher von dem Worte βους eine Ableitung, um etwas Großes auszudrüken; einen andern rührte bey demselben Thier die plumpe Dummheit, und dieses bewog ihn, einen grobdummen Menschen einen Ochsen zu nennen. Diese beyden Anmerkungen sind schon hinlänglich, den großen Unterschied zwischen den Sprachen der Völker, die ursprünglich aus Nachahmung eben derselben Töne entstanden sind, zu erklären. Hätten alle Menschen gleiche Sinnesart, so würden auch die abgeleiteten Bedeutungen der Wörter in allen Sprachen einerley seyn.

hen wir hier durch den lebendigen Ausdruk. Hingegen halten wir das meiste, was so vielfältig von dem schildernden Ausdruk gerühmt wird, für Kleinigkeiten, die der Aufmerksamkeit des Redners oder Dichters entweder nicht werth sind, oder gar, wenn sie wirklich gesucht worden, zu tadeln wären.

Daher kommt es mir seltsam vor, daß ein so scharfsinniger Mann, als Clarke, den Homer so oft des schildernden Verses halber lobt, wo ich ihn tadeln würde, wenn ich mich bereden könnte, daß er diese Schilderung gesucht hätte. So findet er diesen Vers

Οἶδ' ἐπὶ δεξιὰ, οἶδ' ἐπ' ἀριστερὰ νωμῆσαι βῶν,
Ἀζαλέην*).

fürtrefflich, weil er seiner Meinung nach durch den Fall der Worte die schnellen Wendungen der Bewegungen im Zweykampf schildern soll **). Der Dichter beschreibet an diesem Orte den Zweykampf zwischen Hektor und Ajax. Diese Helden sind im Begriff, den Streit anzufangen. Ajax fodert seinen Feind auf, alle seine Kräfte gegen ihn anzuwenden. Dieser voll ruhigen Muths antwortet ihm in einem gelassenen, aber sehr zuversichtlichen Tone: „Denke nicht, Ajax, daß du einen unerfahrnen Jüngling, oder einen weichlichen Knaben vor dir habest; ich bin mit dem Streit und mit tödtlichen Streichen wol bekannt, weiß auch den Schild zur Vertheidigung fertig, rechts oder links vorzuhalten.“ Wer bey Lesung dieser Stelle seine Empfindung erforschet, wird die Gemüthsfassung, worin Hektor dieses sagt, so voll Würde und so voll Ernst finden, daß ihm schwerlich dabey einfallen wird, der Held habe durch den Ton der Worte die schnellen Bewegungen des Schildes bald rechts, bald links, schildern wollen. Warum soll denn der Dichter dieses im Sinne gehabt haben? Kurz vorher beschreibet er, wie Ajax sich bewaffnet, wie er hierauf gleich dem mächtigen Kriegsgott hervortritt, und höhnisch fürchterliche Blike wirft. Denn thut er hinzu:

Ἤϊε, μακρὰ βιβὰς, κραδάων δολιχόσκιον ἔγχος.

Er trat einher mit mächtigem Schritt, seinen gewaltigen Speer leicht schwenkend. Daß in diesem Vers etwas hochtrabendes und majestätisches ist, kommt genau mit der Empfindung überein, die der Dichter hier gehabt, und die jeder Leser haben wird.

Eine einzige Anmerkung bestimmt alles, was sich über den lebendigen Ausdruk sagen läßt. Der Ton und Fall des Verses ist nicht für den Verstand, sondern für das Herz. Dieses beschäfftiget sich blos mit seinen Empfindungen; es hat kein Auge zum Sehen, erkennet nicht, sondern fühlt nur. In der Empfindung geben wir blos auf unsern innern Zustand Acht, nicht auf die Beschaffenheit des Gegenstandes; was also im lebendigen Ausdruke nicht Gefühl ist, gehört nicht zur Sprache des Herzens, und kann poßirlich oder gar abgeschmakt werden. Sehen wir nicht in einigen niedrig comischen Operetten, daß gerade dergleichen Schilderungen am besten das Poßirliche ausdrüken; wie wenn ein Mensch im Schreken das Pochen des Herzens durch Vers und Gesang nachahmet?

Die ungeschikteste Anwendung des schildernden Ausdruks wird da gemacht, wo man den Gegenstand, der uns in Empfindung setzet, gerade gegen die Empfindung schildert; wie es bisweilen sehr unüberlegt in der Music geschieht. Ein Mensch, der vom Ueber-

*) Il. VII. 238.

**) Motus concitos, reciprocos et celeriter agitatos optime depingunt hujus versus numeri. Clarke.

Ueberdruß des Lebens durchdrungen, sich nach der ewigen Ruhe sehnet, muß von seinem nahen Tode nicht in dem ängstlichen Ton des Menschen sprechen, der diesen Schritt mit Schreken thut. Es wäre völlig ungereimt, wenn ein Dichter ihm eine Rede in den Mund legte, die durch den Ton und den Fall der Worte das Schrekhafte des Sterbens, und das Fürchterliche der Ewigkeit schilderte.

Also muß kein Gegenstand nach seiner Beschaffenheit, sondern nach dem Eindruck, den er auf das Herz macht, durch den Ton geschildert werden. Wer einen Sturm beschreibet, um andere etwas von der Angst fühlen zu lassen, die er dabey ausgestanden hat, erreicht allerdings seinen Endzwek besser, wenn auch der Ton der Worte das Heulen und Brausen des Windes nachahmet; würde er aber in einem lehrenden Vortrage die Gewalt des Windes beschreiben, da er als ein Naturforscher davon spricht, so würde es sehr frostig herauskommen, wenn er die Grade der Stärke des Windes durch seinen Vortrag zu empfinden geben wollte; ganz lächerlich aber würde es seyn, wenn man, da des Sturms nur beyläufig Erwähnung geschieht, ihn so schildern wollte. Wer noch voll Schreken die Gefahr, übergeritten zu werden, erzählte, würde der nicht lächerlich werden, wenn er das Galoppiren des Pferdes durch seine Rede schilderte? Da überhaupt der lebendige Ausdruk den Charakter der Musik an sich hat, so muß sich der Geschmack desselben auch nach den Grundsätzen des Ausdruks der Musik richten *).

Den lebendigen Ausdruk darf man nicht mühsam suchen; er bietet sich insgemein von selbst an. Der Dichter darf nur sich seiner Empfindung überlassen, sie wird ihn auf Töne, Wörter, Sylbenmaaß und Rhythmus leiten, die sich am besten dazu schiken; sein Ausdruk wird lebendig werden, ohne daß er es gesucht hat. Ist er durch die Empfindung selbst darauf geleitet worden, so wird sein Ausdruk um so viel kräftiger seyn. Mich dünkt, daß unter den Dichtern, die mir bekannt sind, Euripides darin am glüklichsten gewesen sey; eine einzige Stelle soll zur Probe dienen, wie nachdrüklich er die Leidenschaft durch den Ton der Worte zu schildern gewußt hat. In seinem Orestes steht Elektra vor der Thüre des Saales, in welchem ihr Bruder mit dem Pylades die Helena ermorden wollen. Als sie da das Schreyen der Helena höret, ruft sie ihren Freunden durch die Thüre zu:

> Φονευετε, καινετε, θεινετε, ὀλλυτε,
> Διπτυχα, διστομα, Φασγανα πεμπετε,
> Ἐκχειρος ἱεμενοι ταν
> Λειποπατορα, λειπογαμον *). —

Mich dünkt, daß der Ton dieser Verse den heftigen Affekt der Elektra sehr lebhaft mahle. Der erste drükt die hitzige Eil, in der der Mord begangen werden soll, durch die schnellen Daktylen aus: tödtet sie, stechet sie, mordet, zernichtet sie. Die Heftigkeit der mörderischen Streiche scheinet durch die folgenden zwey Verse fühlbar, und der vierte ist völlig in dem Tone des Scheltens.

Es muß uns nothwendig rühren, wenn Horaz, da er von dem Sterben eines glüklichen und durch manches angenehme Band an das Leben angehefteten Mannes in dem beweglichen Ton spricht, den der folgende Vers so gut ausdrükt:

> Linquenda tellus, et domus, et placens
> Uxor.

Und wir empfinden die Hoheit der Juno in ihren Worten:

> — quae Divum incedo Regina.



*) S. Musik; Mahlerey in der Musik.

*) Euripid. Orest. vs. 1305.

Eben so fühlt man ein Schaudern durch alle Glieder, wenn man bey Virgils Beschreibung der feyerlichen Anstalten, welche die Dido zu ihrem Tode macht, auf folgende Verse kommt:

Stant arae circum, et crines effusa sacerdos,
Ter centum tonat ore Deos, Erebumque, chaosque,
Tergeminamque Hecaten *). —

Aber gewiß hat der Dichter den feyerlichen Klang dieser Verse nicht gesucht; er ist ihm von seiner eigenen Empfindung eingegeben worden.

Dergleichen leidenschaftliche Schilderungen machen einen ganz andern Eindruk, als wenn ohne Leidenschaft natürliche Dinge geschildert werden. Uebrigens verdienet über diesen Artikel die schöne Abhandlung des Herrn Schlegels von der Harmonie des Verses nachgelesen zu werden **).

(*) Von dem lebendigen Ausdruk handeln unter Mehrern, L. Racine in s. Reflex. sur la Poesie, Bd. 1. S. 161. Amsterd. Ausg. v. 1747. — J. Webb, in s. Observat. on the correspondence between Poetry and Musik, Lond. 1769. 8. Deutsch, Leipz. 1771. 8. — Beattie, in dem 1ten Bd. s. Neuen Philosophischen Vers. Leipz. 1779. 8. S. 411. — S. Johnson, gelegentlich in s. Biographieen engl. Dichter, als Bd. 4. S. 481. Ausg. v. 1783. — J. J. Engel, in s. Anfangsgr. einer Theorie der Dichtungsarten, Berl. 1783. 8. S. 7 und 137. — —

## Lebhaft.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort wird in den schönen Künsten oft und in mancherley Bedeutungen gebraucht, die allemal eine gute Eigenschaft anzeigen. Lebhaft ist, was viel Leben hat; das Leben aber besteht überhaupt in einer innern oder eigenthümlichen wirkenden Kraft der Dinge. Aber es scheinet, daß nicht die Größe, sondern die schnelle Aeußerung dieser Kraft den Namen der Lebhaftigkeit bekomme. Es giebt Menschen von kalter Sinnesart, die mit ausnehmend starker, und doch gelassener Kraft wirken, aber deswegen nicht unter die lebhaften gezählt werden. Also scheinet der Begriff des Lebhaften etwas schnellwirkendes anzuzeigen, oder einen geringen Grad des Feurigen.

Lebhafte Farben sind helle Farben, die zugleich das Auge stark rühren, und etwas glänzendes haben. Lebhaft in der Musik, und in dem Ton der Rede, ist das, was stark und zugleich schnell vorgetragen wird. Lebhaft ist der Geist, der schnell faßt, und dabey schnell von einem Begriff auf den andern kommt; aber diese Schnelligkeit, ohne Deutlichkeit der Vorstellung, scheinet blos Flüchtigkeit zu seyn. Lebhaft ist das Gemüth, das stark, aber zugleich schnell empfindet, und eben so schnell von einer Empfindung zur andern übergeht. Aus diesen beyden Begriffen läßt sich bestimmen, was der lebhafte Charakter des Menschen sey.

Dem Lebhaften ist zwar das Träge, auch das Kalte gerade entgegengesetzt; doch scheinet auch das Sanfte, Gefällige und Einschmeichelnde ihm einigermaaßen entgegen zu stehen. Jenes widerspricht dem Lebhaften ganz, und mißfällt meistentheils. Dieses macht einen gefälligen Gegensatz, und ist noch in seiner Art angenehm. In den schönen Künsten gefällt das Lebhafte eben so gut, als das Sanfte; jedes an seinem Orte und in der genauen Uebereinstimmung mit dem Charakter des Ganzen. Der Künstler muß sanft oder lebhaft seyn, nach Beschaffenheit des Gegen-

*) Aeneid. L. IV.

**) Im zweyten Theile seiner Uebersetzung des Batteux.

Gegenstandes, den er behandelt, oder der Vorstellung und Empfindung, die er zu erweken hat.

Die Lebhaftigkeit hat an sich selbst, ohne Rüksicht auf ihre Ursachen oder Wirkungen, etwas, das gefällt. Denn wie wir überhaupt Leben und Bewegung der Ruhe vorziehen, so gefällt es uns auch, wenn in dem Leben und in der Thätigkeit bisweilen einige lebhafte Augenblike vorkommen. Indessen scheinet es doch, daß die Lebhaftigkeit sowol in dem Fortgange des Lebens, als in den Gegenständen des Geschmaks, eigentlich nur als eine Würze zur Erhöhung der gewöhnlichen Vorstellungen diene. In dem gesellschaftlichen Umgange der Menschen würde eine anhaltende Lebhaftigkeit ermüden. Kommen aber bisweilen zwischen die gewöhnlichen Scenen des Lebens einige von größerer Lebhaftigkeit, so geben sie dem Geist und dem Gemüthe einen neuen Schwung und neue Kräfte. Aber eine lang anhaltende Lebhaftigkeit ermüdet zu sehr, hemmet die Wirkungen einer ruhigen Vernunft, und hindert den Menschen zu der Gründlichkeit und Standhaftigkeit zu kommen, der er sonst fähig wäre. Man kann bey ganzen Völkern, wie bey einzelen Menschen, die Beobachtung machen, daß eine allgemeine und anhaltende Lebhaftigkeit sie nicht zu der Größe des Geistes und Herzens kommen läßt, der die Menschen überhaupt fähig sind.

Hieraus ziehen wir die Folge, daß in Werken des Geschmaks das, was man vorzüglich lebhaft nennet, ohne Nachtheil nicht allgemein werden darf. Es scheinet, daß die neuern französischen Kunstrichter die Lebhaftigkeit für die erste und fürnehmste Eigenschaft eines guten Schriftstellers halten; das erste Lob, das sie den Schriften, die ihnen gefallen, geben, zielt meistentheils dahin ab; eine hinreißende feurige Schreibart ist allemal das, was sie vorzüglich loben; aber es ist gerade das, was man bey den Alten am seltensten findet. So ist auch ihre Instrumentalmusik; und eben dieser Geschmak des Lebhaften findet sich auch in ihren zeichnenden Künsten.

Der Mensch ist nie lebhafter, als im Zorn und in der Freude; deswegen auch die Lebhaftigkeit der Gedanken und des Ausdruks sich am besten zu diesen beyden Leidenschaften schiken. In der Rache kommen bisweilen beyde zusammen, und alsdenn entsteht eine sehr große Lebhaftigkeit, wovon wir in folgender Stelle des Horaz ein schönes Beyspiel haben:

> Audivere Lyce, DI mea vota; DI
> Audivere Lyce; fis anus, et tamen
> Vis formosa videri *).

Die Werke des Geschmaks, deren Hauptcharakter Lebhaftigkeit ist, können den Nutzen haben, träge, kalte, auch zu ernsthafte Gemüther etwas zu ermuntern. Vorzüglich können lebhafte Lieder mit guten Melodien diese Wirkung thun. Es würde in manchem Fall für die Erziehung der Jugend vortheilhaft seyn, wenn man unter den gangbaren Werken der Dichtkunst eine Anzahl solcher Lieder hätte, davon man zur Ermunterung der Gemüther, denen es an Lebhaftigkeit fehlet, Gebrauch machen könnte. Alles Scherzhafte, darin wahre Lebhaftigkeit herrscht, wenn nur sonst nichts, das den guten Geschmak beleidiget, darin ist, kann zu diesem Behuf angewendet werden.

(*) Von der Lebhaftigkeit, in Rücksicht auf Schreibart, handeln J. C. Adelung, in dem 9ten Kap. des 1ten Bds. S. 270. (3te Aufl.) seines Werkes, Ueber den deutschen Styl, der die sämmtlichen Figuren als die Hülfsmittel oder



*) L. IV. 13.

Quellen derselben, betrachtet. (S. den Art. Figur.) — Von den Mitteln der Lebhaftigkeit, A. G. Schott in s. Theorie der sch. Wissensch. im 3ten Abschn. des 1ten Theiles S. 244.

## Lehrende Rede.

Eine der drey Hauptgattungen der Rede*), bey welcher es darauf ankommt, daß gewisse Begriffe, Urtheile, oder Meinungen in dem Verstande des Zuhörers festgesetzt und wirksam werden. Der Philosoph könnte denselben Stoff bearbeiten, den der Redner gewählt hat; beyde würden die Absicht haben, ihre Begriffe, Urtheile oder Schlüsse dem Zuhörer beyzubringen: aber in ihrer Art zu verfahren würde sich ein merklicher Unterschied zeigen, den wir hier näher zu betrachten haben. Der große Beyfall, den die Wolfische Philosophie mit Recht in Deutschland gefunden, hat der Beredsamkeit in Absicht auf den lehrenden Vortrag merklichen Schaden gethan, indem verschiedene Redner und Schriftsteller den genauen philosophischen Vortrag auch in die Beredsamkeit haben einführen wollen, die ihn gar nicht verträgt. Man hörte Reden, darin alles beynahe mit euklidischer Trokenheit erkläret, oder bewiesen wurde; und es gewann das Ansehen, daß die wahre Beredsamkeit, in Absicht auf den lehrenden Vortrag, völlig würde verloren gehen. Seit zwanzig Jahren ist man zwar von diesem verkehrten Geschmak ziemlich zurükgekommen; indessen wird es nicht ohne Nutzen seyn, wenn wir hier den eigentlichen Unterschied zwischen dem philosophischen und rednerischen Vortrag mit einiger Genauigkeit bestimmen.

Der Philosoph arbeitet auf deutliche Erkenntniß, und so ungezweifelte Gewißheit, daß der Geist die völlige Unmöglichkeit, sich das Gegentheil der erwiesenen Sätze vorzustellen, empfindet. Zu dieser Gewißheit gelanget er dadurch, daß er alle Begriffe, die in den Urtheilen zum Grunde gelegt werden, deutlich und vollständig entwikelt, und bis auf das Einfache derselben, das nur durch ein unmittelbares Gefühl gefaßt wird, herabsteiget. Auf diese Weise erkennet man zuverläßig, was wahr oder falsch ist; und damit hat der Philosoph seinen Endzwek, der auf das bloße Erkennen der Sache geht, erreicht.

*) S. Rede.

Man hat vielfältig angemerkt, daß dieses bloße Erkennen weiter nichts wirket. Die wichtigsten und nützlichsten Wahrheiten können auf das deutlichste in dem Verstande liegen, ohne aus demselben in das Gemüth herüber zu wirken, um daselbst in Bewegründe zu Handlungen verwandelt zu werden. Der Philosoph richtet weiter nichts aus, als daß er, wenn wir bereits den Vorsatz haben etwas zu thun, uns lehret, wie wir es thun sollen, um die Absicht zu erreichen; er zeiget uns den geradesten, richtigsten Weg, dahin zu gelangen, wohin wir zu gehen uns schon vorher vorgesetzt haben; aber weder den Vorsatz dahin zu gehen, noch die Kraft die nöthigen Schritte zu thun, können wir von ihm bekommen. Ihm haben wir blos das deutliche Sehen des Weges zu danken.

Der Redner hat andre Absichten, und muß daher sich auch andrer Mittel bedienen sie zu erreichen. Sein letzter Endzwek ist, die Begriffe und Wahrheiten nicht deutlich, oder gewiß, sondern kräftig und wirksam zu machen. Er bemühet sich, denselben die höchste Klarheit, einen Glanz zu geben, der auf die Empfindung wirket. Was der Philosoph bis auf die kleinesten Theile zergliedert, und stükweise betrachtet, sucht der Redner im Ganzen vorzustellen, damit alle

alle einzele Theile zugleich wirken, weil nur diese Art der Kenntniß das ganze Gemüth angreift, und wirksam macht *).

Der Philosoph muß seine Schritte nach der strengsten Logik abmessen; der Redner verfährt nach einer gemeineren Dialektik, oder nach der Aesthetik, welche nichts anders, als die Logik der klaren, wie jene die Logik der deutlichen Vorstellungen ist.

Es würde viel zu weitläuftig seyn, die Methode, die der Redner zu befolgen hat, hier völlig zu entwikeln; also können wir nur die Hauptsachen davon anzeigen. Vielleicht veranlasset dieses jemanden, die Sachen weiter auszuführen.

*) Es ist hier der Ort nicht dieses genau auszuführen. Wer nicht den Unterschied zwischen der deutlichen und klaren Vorstellung, wie unsre Philosophen ihn entwikelt haben, hier vor Augen hat, kann das Theoretische dieses Artikels nicht fassen. Die deutliche Erkenntniß läßt uns in jedem Gegenstande die wahren Elemente, woraus er besteht, sehen; die blos klare verwandelt den Gegenstand in ein Phänomen, in eine sinnliche Erscheinung, und wirkt deswegen auf die Empfindung. Die Theorie dieser Sache ist schwer und mit wenig Worten nicht faßlich zu machen. Ein sinnliches Beyspiel kann einiges Licht geben. Wenn man einem Menschen eine große Summe Geldes einzeln, thalerweise schenkt, einen Thaler nach dem andern, so wird er nicht das dabey empfinden, was er empfinden würde, wenn er die ganze Summe auf einmal bekäme. Jene Art hat eine Aehnlichkeit mit der deutlichen Erkenntniß, diese mit der klaren. Schon hieraus läßt sich einigermaaßen begreifen, warum die klare Kenntniß wirksamer ist, als die deutliche. In dieser hat der Geist, da er auf einmal nur Eines zu fassen hat, keine Anstrengung nöthig: in jener muß er sich gleichsam zusammen raffen, weil ihm viel auf einmal vorkommt. Dieses Zusammenraffen erwekt in ihm das Gefühl seiner Wirksamkeit, und macht, daß er nicht nur an den Gegenstand, sondern auch an sich selbst, und an seinen innern Zustand denkt. Dadurch wird er fähig, von dem Gegenstand angenehm oder unangenehm gerührt zu werden. Hierin liegt der Uebergang von dem Erkennen zum Wollen.

Die Anstrengung unsrer Vorstellungskraft hat allezeit eine von diesen drey Wirkungen zur Absicht: entweder einen Begriff zu fassen; oder ein Urtheil zu fällen; oder einen Schluß zu bestätigen. Der lehrende Redner thut demnach auch nichts anders, als daß er nach seiner Art diese Verrichtungen erleichtert.

Von den Begriffen. Der Philosoph zergliedert die Begriffe durch Erklärungen, die uns das, was wesentlich dazu gehört, einzeln angeben, und gleichsam vorzählen; der Redner giebt uns eine sinnliche Vorstellung davon, er mahlt uns gleichsam den Gegenstand vor, damit wir ihn anschauen können, und durch das Anschauen desselben gerührt werden, und ohne mühsames Nachdenken die Beziehung der Sache auf uns empfinden. Spricht er von bekannten Dingen, so bemühet er sich, sie in dem hellesten Lichte zu zeigen, und von der Seite, die dem anschauenden Erkenntniß am meisten zu sehen giebt. Indem der Philosoph unsern Begriff von dem ersten und höchsten Wesen berichtigen, und für die Wissenschaft festsetzen will, sucht er aus allen Vorstellungen, die sein Nachdenken ihm davon gegeben hat, diejenigen aus, die die ersten sind, aus denen das übrige durch genaues Nachforschen des Verstandes sich herleiten läßt; er stellt uns das Wesen der Wesen als eine nothwendig wirkende und völlig uneingeschränkte Kraft vor. Um seinen Vortrag zu begreifen, müssen wir uns beynahe von aller Sinnlichkeit losmachen, und blos den reinen Verstand in uns wirksam seyn lassen. Haben wir denn seine Grundbegriffe gefaßt, und uns von der Wirklichkeit derselben überzeuget, so können wir durch sehr kleine und auf das genaueste abgemessene

Schritte mehrere Eigenschaften dieses Wesens, die aus den ersten Grundbegriffen nothwendig folgen, erkennen. Aber bey dieser Verrichtung müssen wir so genau auf jeden kleinesten Schritt unsrer Vorstellungskraft Acht geben, daß wir uns selbst und unsern Zustand, und die Beziehung der Dinge auf denselben, dabey völlig aus dem Gesichte verlieren.

Der Redner sucht aus dem ganzen Umfange der uns bekannten und geläufigen Begriffe, die eine Aehnlichkeit mit dem großen Begriffe, den er uns geben will, haben, diejenigen aus, die wir am schnellesten und hellesten fassen, und hilft unsrer Einbildungskraft dieselben bis auf den hohen Grad zu erheben, in welchem sie einigermaaßen tüchtig werden, uns das höchste Wesen anschauend zu erkennen zu geben. Vornehmlich sucht er die auf, die schon mit unsern Empfindungen zusammenhangen, damit auch der erhabene Begriff des unendlichen Wesens die empfindende Seele unwiderstehlich ergreife. Die Begriffe eines Vaters, der mit Zärtlichkeit und Klugheit sein Haus zum Besten seiner Kinder verwaltet, eines weisen Regenten, der mit einem Blik alle Theile des Regierungssystems übersieht, und darin alles anordnet, und die Wirksamkeit aller Glieder des Staates unwiderstehlich, doch ohne Zwang, zum allgemeinen Besten leitet, und andre faßliche Begriffe dieser Art wählet der Redner; dann erhöhet und erweitert er den Begriff einer Familie, um den Begriff eines ganzen Staates faßlicher zu machen; diesen aber erhöhet er allmählig, aber immer durch leichte Schritte, bis zum Begriff der unendlich ausgebreiteten Haushaltung des ganzen Weltsystems, von dem er jenes erhabene Wesen, als den obersten, aber blos väterliche Gewalt ausübenden Regenten vorstellt. Die einzelen Begriffe, aus deren Verbindung der Redner seinen Hauptbegriff bildet, sind Begriffe, die aus einer Menge sinnlicher Vorstellungen, die wir schnell zusammen verbinden, und auf einmal übersehen, zusammengesetzt sind. Dabey weiß er solche Vorstellungen zu wählen, die mit hellen Farben der Einbildungskraft einleuchten, und von ihr noch vergrößert werden. Aus eben dem Grunde ist schon sein lehrender Vortrag zugleich rührend, da schon seine eigene lebhafte Einbildungskraft sein Herz erwärmet; da hingegen der Philosoph nothwendig kalt bleiben muß, damit er auf jeden Schritt, den sein Verstand thut, genau Acht geben könne. Am sorgfältigsten ist der Redner, daß er solche sinnliche Bilder zur Erläuterung wähle, die auf das Herz eben die Beziehung haben, die er in dem Hauptbegriff entdeket hat. Also kann man mit wenig Worten sagen: daß der Redner die Begriffe, die er uns beybringen will, allemal auf ähnliche, aber uns sehr bekannte, und völlig sinnliche Begriffe zurükführe, und uns durch eben so sinnliche Erweiterung und Ausdehnung derselben allmählig helfe, jene Hauptbegriffe durch helle Bilder und Gemählde anschauend zu erkennen.

Diese rednerische Art, Begriffe richtig und zugleich lebhaft und wirksam der Vorstellungskraft gleichsam einzuverleiben, setzet bey dem Redner großen Verstand, und eine höchstlebhafte Einbildungskraft voraus: er muß Philosoph und Dichter zugleich seyn. Wenn er sicher seyn will, daß die Begriffe, die er einzuprägen hat, in den Gemüthern dauerhaft bleiben, so müssen sie die strengste Untersuchung aushalten; denn gegen die Zeit hält kein Irrthum, und keine falsche Vorstellung aus *). Erst denn, wenn er sich selbst durch die strengste philo-

*) Opinionum commenta delet dies, naturae judicia confirmat. Cicero.

philosophische Methode von der Richtigkeit seiner Begriffe versichert hat, kann er die Person des Redners annehmen, um eine sinnliche und populare Einkleidung derselben zu suchen. Auch ist er alsdenn sicher, daß ihn seine Phantasie nicht in die Irre führet.

Auf eine völlig ähnliche Weise verfährt der Redner, wenn er Urtheile zu fällen, oder Schlüsse zu machen hat; daher dieses keiner besondern Ausführung bedarf. Die Analogie, oder die Aehnlichkeit der Fälle ist überall sein Hauptaugenmerk. Nur zeiget sich hierin ein neuer Unterschied zwischen seiner und des Philosophen Art zu verfahren. Dieser darf nur einmal richtig urtheilen, oder schliessen, alsdenn hat er seinen Zwek erreicht; der Redner kann sein Urtheil und seinen Schluß, weil sie allemal aus besondern ähnlichen Fällen folgen, mehrmal wiederholen, weil er mehrere ähnliche Fälle, deren jeder seine besondere sinnliche Kraft hat, wählen kann. Dieses giebt ihm den Vortheil, auf derselben Wahrheit zu verweilen, sie von mehrern Seiten zu zeigen, und dadurch desto unauslöschlicher zu machen. Hat er hiezu Urtheilskraft genug, so kann er aus den gemeinesten Vorstellungen seiner Zuhörer eine Anzahl solcher aussuchen, die ihnen am öftersten wieder zu Sinne kommen; und dadurch hänget er die Wahrheiten, die er vorträgt, an eine Menge gemeiner Vorstellungen, die beynahe täglich sich in uns erneuern, und eben dadurch auch das Gefühl der damit durch den Redner verbundenen Wahrheiten, wieder erweken. Hiebey aber hat er wol zu überlegen, was für eine Art Menschen er zu Zuhörern hat. Sind es gemeine Menschen, so kann er die ähnlichen Fälle und Beispiele mehr anhäufen, und sich länger dabey verweilen, als wenn er stärkere Denker vor sich hat. Zum Beyspiel einer gemeinen lehrenden Rede kann die angeführt werden, welche die Tugend dem Herkules hält, die Xenophon aus dem Prodicus uns aufbehalten hat. Eigentlich ist ein Volk erst denn völlig unterrichtet, wenn ihm die nothwendigsten Grundbegriffe und Grundwahrheiten, die einen unmittelbaren Einfluß auf sein Betragen haben sollen, so geläufig und so einleuchtend sind, daß jeder sich derselben beynahe stündlich erinnert. Dieses aber kann nur dadurch erhalten werden, daß jene Grundbegriffe durch Aehnlichkeit an alle täglich vorkommende sinnliche Begriffe angehänget werden und daß auf diese Art unsere tägliche Bemerkungen gemeiner Dinge uns durch eine geläufige Analogie auf jene Grundwahrheiten führen.

Auf diese Weise müssen die wichtigsten Kenntnisse, die der Philosoph an den Tag gebracht hat, durch den lehrenden Vortrag des Redners allgemein ausgebreitet und zum Gebrauch wirksam gemacht werden. Und hier öffnet sich für einen philosophischen Redner ein weites Feld zu einer sehr reichen Aerndte von Verdienst. Nach so unzähligen Wochenschriften, Predigten und andern politischen und moralischen Abhandlungen in dem lehrenden Vortrag der Redner, findet sich eine beträchtliche Anzahl der wichtigsten Begriffe und Grundwahrheiten, die noch gar nicht in dem hellen Lichte stehen, in welchem jeder Mensch sie sehen sollte. Eigentlich ist diese Materie nie zu erschöpfen, weil es immer möglich ist die Sachen durch neue Bilder und neue Aehnlichkeiten noch heller und stärker vorzustellen. Es ist möglich, wenn Geschmak und Kenntniß unter einem Volk einmal auf einen gewissen nicht unbeträchtlichen Grad gekommen sind, auch die schweresten und verwikeltesten Begriffe sehr leicht und popular zu machen. Viele sehr

gemeine aber höchstwichtige Begriffe haben einer solchen Bearbeitung noch nöthig. Die Begriffe von bürgerlicher Gesellschaft, von Gesetz, von Obrigkeit, von Regent und Unterthan, von Magistratswürde und Bürger, und viele andre sind von der höchsten Wichtigkeit; sie haben so gar, da die Sachen selbst, die dadurch ausgedrükt werden, so unmittelbar mit der Glükseligkeit des Menschen verbunden sind, etwas Erhabenes. Aber ich getraue mir zu sagen, daß kein Volk in der Welt ist, unter dem sie in ihrer Hoheit, und zugleich in wahrer Faßlichkeit, auch nur dem hundertsten Theil der Nation geläufig wären.

Noch sind über die lehrende Rede einige allgemeine Anmerkungen zu machen, die wir hier nicht übergehen können. Die sinnlichen Vorstellungen müssen denen, für die der Redner arbeitet, schlechterdings sehr bekannt und geläufig seyn, damit sie schnell sich über die ganze Vorstellungskraft ausbreiten. Sie müssen also von gemeinen Gegenständen hergenommen werden; und doch müssen sie eine nicht gemeine Aufmerksamkeit erweken. Dieses ist ein schwerer Punkt, der einen Redner von Genie erfodert, der dem völlig Bekannten den Reiz des Neuen zu geben, und das Alltägliche als merkwürdig vorzustellen wisse. Wer sich nicht sehr weit über die gemeine Art zu denken erhoben hat, wird hierin nicht glüklich seyn. In den gemeinesten Kenntnissen der Menschen so wie in den gemeinesten Künsten und Einrichtungen der bürgerlichen Gesellschaft, kommen unzählige Dinge vor, die groß und zum Theil bewundrungswürdig sind, und nur deswegen unter der Menge unsrer Vorstellungen unbemerkt liegen bleiben, weil man ihrer gewohnt ist. Nur der, welcher auf die ersten Gründe der Dinge zurükgehen kann, sieht sie in ihrer Größe. Ein solcher Mann muß der Redner seyn, dessen lehrender Vortrag einfach, allgemein, verständlich, und doch von grosser Kraft seyn soll.

Auch ist dieses ein Hauptkunststük des lehrenden Vortrages, daß man die wichtigsten Vorstellungen der Einbildungskraft unvermerkt an die Empfindungen hänge, um sie desto lebhafter zu machen. Eigentlich hängt alles, was in der Speculation wichtig ist, irgendwo mit den Empfindungen zusammen. Denn es ist nichts groß, das nicht einen Einfluß auf das Beste der Menschen habe; und so bald man diese Seite gesehen hat, so wird bey einem redlichen Mann die Empfindung bald rege. Ich habe es schon anderswo erinnert, daß mehr Wahrheit, als man insgemein denkt, in der Erklärung der Alten liege, daß der Redner ein beredter und dabey redlicher Mann seyn müsse*). In dem lehrenden Vortrag ist es beynahe unmöglich die volle Kraft der Beredsamkeit zu erreichen, wo nicht das Herz des Redners von Eifer für das Wolseyn der Menschen warm ist. Denn nur in diesem Falle nehmen alle seine Vorstellungen etwas von dem leidenschaftlichen Ton an, der sie so eindringend macht; hauptsächlich deswegen ist Rousseau einer der beredtesten Menschen, die jemals in der Welt bekannt worden. Auf diese große Kraft, die das Leidenschaftliche dem lehrenden Vortrag giebt, zielt Bodmer in der schönen Stelle, wo er die Debora erzählen läßt, wie ihre Mutter sie und ihre Schwestern über die wichtigsten Wahrheiten unterrichtet habe.

> Noch durchfließt mich ein heiliger Schauer, so oft ich denke,
> Wie mit Entzükungen ringend, von göttlichen Flammen ergriffen,
> Sie uns die Bothschaft sagte, —
> Daß wir erschaffen wären, daß uns ein Ewiger machte;
> Einer,

*) Vir bonus dicendi peritus.

Einer, vor dessen Geist die noch nicht ge-
wordene Schöpfung
Und das verschiedne Verhältniß der Dinge,
zugegen gewesen,
Als sie noch künftig waren *).

Hat der Redner wichtige Wahrheiten vorzutragen, so thut das Gefühl seiner eigenen Ueberzeugung, wenn er es seinen Zuhörern kann empfinden machen, beynahe so viel, als der offenbareste Beweis. Selbst starke Denker getrauen sich kaum an Sachen zu zweifeln, von denen sie andere, auch denkende Köpfe, innig überzeuget sehen: gemeine Menschen aber unterstehen sich dieses gar nicht. Kommen also noch innere faßliche Gründe dazu, so kann der Redner gewiß seyn, seinen Zuhörer völlig überzeuget zu haben.

Sehr wichtig ist auch dieses für den Redner, daß er die schon einmal festgesetzten und dem Ansehen nach unveränderlichen Meinungen seiner Zuhörer genau kenne. Dieses giebt ihm oft den Vortheil, daß er, anstatt eine Wahrheit geradezu zu beweisen, nur zeigen darf, daß sie als ein besonderer Fall in dem schon festgesetzten Urtheil enthalten sey.

Ueber die Form und die Anordnung der lehrenden Rede haben wir wenig zu sagen. Im Grunde beobachtet der Redner eben die Methode, welche die Logik dem Philosophen vorschreibt. Eine Rede, darin eine Wahrheit soll erwiesen werden, muß allemal auf einen Vernunftschluß können gebracht werden; folglich besteht sie aus drey Haupttheilen: den sogenannten beyden Vordersätzen, worauf der dritte Theil, nämlich der Schluß, folget. Der Redner muß sich seine ganze Rede anfänglich in Form eines richtigen Vernunftschlusses, oder Syllogismus vorstellen. Hat er sich von der Richtigkeit und Gründlichkeit desselben überzeuget: so fängt er nun an den Plan zum Vortrag und zur Ausführung jedes der drey Sätze seines Vernunftschlusses zu denken. Dieses bestimmt die drey Haupttheile seiner Rede.

*) S. Noachide IV Gesang.

Bisweilen hält er für nöthig, jeden der beyden Vordersätze, nachdem er vorgetragen worden, durch besondere Ausführung zu bestätigen. Alsdenn entstehen fünf Haupttheile seiner Rede, wie schon anderswo angemerkt worden *).

* *

Da, gewöhnlich, die Rede überhaupt in drey Gattungen abgetheilet wird: so finden sich, in jeder Anweisung zur Redekunst, auch Anweisungen zu dem, was Hr. Sulzer die Lehrrede nennt, und worunter er das Genus causarum judiciale der Alten zu verstehen scheint. Aber freylich ist dieses nicht sehr anwendbar auf jenes; und dann muß Lehre, oder Unterricht auch in jeder Rede, mehr oder weniger, Statt finden. Indessen wird wenigstens das, was über jene Gattung der Rede gesagt worden, hierher gehören, als das 10te u. f. Kap. des 1ten Buches der Rhetorik des Aristoteles und das 5te in der Rhet. ad Alexand. — Das 2te der 4 Bücher ad C. Herennium; und ein Theil des 2ten Buches de Inventione. — — Die 8te und 9te Vorlesung des Lawson, Ueber die Beredsamkeit in so ferne sie sich an die Vernunft richtet, S. 177 der d. Uebers. — Die 7te und 8te Vorles. in Priestleys Redekunst, S. 42 u. f. der deutschen Uebers. — Von dem Character des didactischen Styles, Condillac im 2ten Th. seines Unterrichts, Bern 1777. 8. S. 459. — Von dem didactischen oder Lehrstyle, das 4te Kap. der 2ten Abth. des ersten Abschn. in J. C. Adelungs Werk Ueber den deutschen Styl, Bd. 2. S. 80 der 3ten Aufl.

Lehrge-

*) S. Beweisarten I Th. S. 390.

# Lehrgedicht.

Man kann bey jeder Dichtungsart dem Menschen nützliche Lehren geben, und dem Verstand wichtige Wahrheiten einprägen; deswegen ist nicht jedes Gedicht, darin es geschieht, ein Lehrgedicht. Dieser Name wird einer besondern Gattung gegeben, die sich von allen andern Gattungen dadurch unterscheidet, daß ein ganzes System von Lehren und Wahrheiten, nicht beyläufig, sondern als die Hauptmaterie im Zusammenhang vorgetragen, und mit Gründen unterstüzt und ausgeführt wird.

Es scheinet zwar, daß der Unterricht, oder der Vortrag zusammenhangender Wahrheiten, und die gründliche Befestigung derselben, dem Geist der Dichtkunst entgegen sey, welcher hauptsächlich Lebhaftigkeit, Sinnlichkeit und die Abbildung des Einzelen erfodert, da die unterrichtende Rede auf Richtigkeit und Deutlichkeit sieht, auch abgezogene allgemeine Begriffe, oder Säze, vorzutragen hat. Besonders erfodert die Untersuchung des Wahren einen Gang, der sich von dem Schwung des Dichters sehr zu entfernen scheinet. Dieses hat einige Kunstrichter verleitet, das Lehrgedicht von der Poesie auszuschließen. Freylich könnte sich die Dichtkunst mit dem Vortrag zusammenhangender Wahrheiten nicht bemengen, wenn sie nothwendig so müßten vorgetragen und bewiesen werden, wie Euklides oder Wolf es gethan haben. Es giebt aber gründliche Systeme von Wahrheiten, die auf eine sinnliche, dem anschauenden Erkenntniß einleuchtende Weise, können gesagt werden, wovon wir an Horazens und Boileaus Werken über die Dichtkunst, an Popens Versuch über den Menschen, an Hallers Gedicht über den Ursprung des Uebels und manchem andern Werke dieser Gattung, fürtreffliche Beyspiele haben, denen man, ohne in verächtliche Spitzfindigkeiten zu verfallen, den Namen sehr schöner Gedichte nicht versagen kann. Wir werden auch hernach zeigen, daß dem Lehrgedicht nicht blos überhaupt ein Platz unter den Werken der Dichtkunst einzuräumen sey, sondern daß es so gar unter die wichtigsten Werke derselben gehöre. Obgleich die Entdekung der Wahrheit oft das Werk eines kalten und gesetzten philosophischen Nachdenkens ist, so bleibet doch der nachdrükliche und eindringende Vortrag derselben allemal ein Werk des Geschmaks *). Wahrheiten, welche durch die mühsamste Zergliederung der Begriffe sind entdekt worden, können meistentheils auch dem blos anschauenden Erkenntniß im Einzeln sinnlich vorgestellt, und einleuchtend vorgetragen werden. Geschiehet dieses mit allen Reizungen des Vortrages, so entstehet daraus das eigentliche Lehrgedicht.

Sein Charakter besteht demnach darin, daß es ein System von Wahrheiten, mit dem Reiz der Dichtkunst bekleidet, vortrage. Der sinnliche, mit Geschmak verbundene Vortrag des Redners, von dem in dem vorhergehenden Artikel gesprochen worden, ist hier noch nicht hinreichend. Vielweniger kann man mit Batteux sagen, daß überhaupt Wahrheit in Verse gebracht ein Lehrgedicht ausmache. Der Dichter, der durchgehends noch sinnlicher ist, als der Redner, mahlt den Gegenstand lebhafter; er nimmt überall, wo es möglich ist, die Begriffe und Vorstellungen von dem, was in der körperlichen Welt am leichtesten und hellesten in die Sinne fällt, um dem Geiste dadurch die abgezogenen allgemeinen Vorstellungen desto lebhafter vorzubilden. Oft, wo der Redner den Gegenstand blos nennt,

*) Man sehe den vorhergehenden Artikel lehrende Rede.

nennt, weil schon der Name ihn in der Einbildungskraft des Zuhörers zeichnet, liebt der Dichter ihn auszubilden, und mit Farben zu bekleiden. Der höhere Grad der Sinnlichkeit verursachet auch, daß der Dichter durchaus seinen Charakter behält. Er nimmt ihn nicht nur in einzelen Stellen an, sondern auch da, wo er die abstraktesten Wahrheiten vorzutragen hat. Ueberall merkt man, daß er die Wahrheit nicht blos erkennet, sondern stark fühlet; und da, wo sie an Empfindung gränzet, überläßt er sich bisweilen derselben, und mahlet im Vorbeygang leidenschaftliche Scenen, die mit seinem Inhalt verwandt sind, in dem Ton des epischen Dichters. Man kann überhaupt sagen, daß das Lehrgedicht in seinem Ton viel Aehnlichkeit mit dem epischen Gedicht habe. Der lehrende Dichter ist von einem System von Wahrheiten eben so gerührt und eingenommen, wie es der epische Dichter von einer großen Handlung ist. Daher kann auch das, was wir von dem Charakter des epischen Gedichts gesagt haben, auf das Lehrgedicht angewendet werden. Obgleich der lehrende Dichter von seinem Gegenstand durchdrungen ist: so wird er davon nicht so ganz hingerissen, wie der lyrische Dichter. Nur hier und da fällt er ganz in das Leidenschaftliche, und nimmt wol gar den hohen lyrischen Ton an, von dem er aber bald wieder auf seinen Inhalt kommt. In dem ganzen Umfange der Dichtkunst ist kaum eine Art der Reizung, wodurch die vorgetragene Wahrheit einen lebhaften Eindruk macht, die der Dichter nicht in den verschiedenen Theilen des Gedichts anbringen könnte. Bald zeichnet er die Wahrheit in lebhaften Gemählden; bald kleidet er sie in rührende Erzählungen ein, bald in pathetische Ermahnungen; itzt führet er uns auf unsre eigene Empfindungen, um uns von der Wahrheit zu überzeugen; denn läßt er sie uns in andern Menschen fühlen. Auf so mannichfaltige Weise kann er die Wahrheit einleuchtend und wirksam machen.

Es scheinet, daß das Lehrgedicht, wie gesagt, zu seinem Inhalt ein ganzes System von Wahrheiten erfodere; weil man auch einem langen Werk, das eine Menge einzeler, unter sich nicht zusammenhangender Lehren und Sittensprüche, wie die Sprüche Salomonis, oder die Lehren des Jesus Sirach, in zusammenhangenden Versen vortrüge, schwerlich den Namen des Lehrgedichts geben würde. So bald aber die vorgetragenen Wahrheiten als einzele Theile eines ganzen Systems zusammenhangen, da kann sinnliche Anordnung, Verhältniß der Theile, und jede andere Eigenschaft, wodurch eine Rede zum Werk des Geschmaks wird, im Ganzen statt haben. Daher hat das Lehrgedicht, wie die Epopöe, ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende, weil ohne dieses kein System statt hat. Der Dichter übersieht den ganzen Umfang seiner Materie, und ordnet aus den Theilen derselben ein Ganzes, das ohne Mühe zu übersehen ist, und die Vorstellungskraft lebhaft rühret.

Vielleicht aber ist zum Charakter des Lehrgedichts nicht nothwendig, daß es Wahrheiten, die blos durch richtige Schlüsse erkannt werden, zum Inhalte habe. Sollten in diese Gattung nicht auch die Gedichte gehören, die uns ein wolgeordnetes Gemählde von einem System vorhandener Dinge, die aus Erfahrung und Beobachtung erkannt werden, darstellen, wie Thomsons Gedichte von den Jahrszeiten, und Kleists Frühling? Wenigstens scheinen sie zunächst an das Lehrgedicht zu gränzen. Von dieser Art wäre ein Gedicht, das uns die Einrichtung und die vornehmsten

sten Gesetze eines Staats in einem Systeme vortrüge. Auch der lehret, der uns von vorhandenen Dingen, deren Beschaffenheit und Zusammenhang unterrichtet. An diese Art des Lehrgedichtes würde sich auch das blos historische Gedicht anschließen, das eine Reyhe wahrer Begebenheiten enthielte. Also scheinet Batteux nicht ganz unrecht zu haben, wenn er das blos historische Gedicht auch in diese Gattung setzet.

Wir haben Lehrgedichte, und man erkennet sie einstimmig für solche, darin zusammenhangende Systeme speculativer Untersuchungen vorgetragen werden, wie das Gedicht des Lukretius von der Natur der Dinge, Hallers Gedicht vom Ursprung des Uebels, Popens vom Menschen, Wielands von der Natur der Dinge, und andre mehr; andre tragen Theorien von Künsten, oder auch ganze Systeme praktischer Regeln vor, wornach gewisse Geschäffte sollen getrieben werden, wie des Hesiodus Gedicht, die Arbeiten und die Tage, Virgils Georgica, Horaz und Boileau von der Poetik, du Frenoy und andre von der Mahlerkunst; endlich haben wir auch Gedichte, die wolgeordnete und ausführliche Gemählde natürlicher und sittlicher Dinge enthalten, wie Hallers Alpen, Thomsons Jahrszeiten, und Kleists Frühling. Auch blos sittliche Schilderungen des Menschen, oder der allgemeinen moralischen Natur, sind ein Stoff zum Lehrgedicht. Nicht ohne Grund könnte man auch solche Gedichte, wie Bodmers über den Charakter der deutschen Dichter, und seine Wohlthäter der Stadt Zürich sind, hieher rechnen.

Daß diese Gattung wichtig sey, ist bereits erinnert worden; aber die Sache verdienet eine nähere Betrachtung. In jeder Art der menschlichen Angelegenheiten, in jedem Stand, jeder gesellschaftlichen Verbindung, ist eine lebhafte und sich ans Herz anschließende Kenntniß gewisser sich auf dieselbe beziehender Wahrheiten, allemal der Grund, wo nicht gar aller guten Handlungen, doch des durchaus guten und rechtschaffenen Betragens. Der Mensch, dessen Herz von der Natur auf das beste gebildet worden, kann nicht allemal gut handeln, wenn er blos der Empfindung nachgiebt. Erst durch ein gründliches System praktischer Wahrheiten wird der Mensch von gutem Herzen zu einem vollkommenen Menschen. Nur dieses stellt ihm jedes besondere Geschäffte, und jede Angelegenheit in dem wahren Gesichtspunkt vor, der ihm ein richtiges Urtheil davon giebt, und seine Entschließungen auf das rechte Ziel lenket. Es ist das Werk der Philosophie diese Wahrheiten zu entdeken; aber die Dichtkunst allein kann ihnen auf die beste Weise die wirksame Kraft geben. Was der reine Verstand am deutlichsten begreift, wird am leichtesten wieder ausgelöscht, weil es an nichts sinnlichem hängt. Der Dichter ist nicht nur durchaus sinnlich, sondern sucht unter den sinnlichen Gegenständen die kräftigsten aus; an diese hänget er die Begriffe und Wahrheiten, und dadurch werden sie nicht nur unvergeßlich, sondern auch einnehmend, weil sich die Empfindung einigermaassen damit vermischt.

— Aus ihrem Bilderschatz
Schmükt sie sie reizend aus und nimmt
der Gründe Platz *).

Der lehrende Dichter sucht in dem Umfang der uns allezeit gegenwärtigen sinnlichen Gegenstände die lebhaftesten aus; braucht sie als Spiegel, darin unsre Begriffe mit voller Klarheit abgemahlt sind, und dadurch unsre Urtheile festgesetzt werden. Daher geschiehet es, daß wir uns

*) Wielands Natur der Dinge 2 B.

uns derselben bey gar mannichfaltigen Gelegenheiten wieder erinnern. Da er endlich nicht nur jedes einzele mit allen Annehmlichkeiten des Wolklanges, sondern auch sein ganzes System in einem schönen, aber sinnlich faßlichen Plan vorträgt, und den Vortrag selbst durch alle Reizungen einnehmend macht: so muß jeder Mensch von Geschmak Lust bekommen, ihn nicht nur oft zu lesen, sondern auch alles lebhaft im Gedächtniß zu behalten.

Hieraus siehet man aber auch, daß alle Dichtergaben zusammenkommen müssen, um in dieser Gattung völlig glüklich zu seyn. Die fließendste Harmonie des Verses, die schönsten Farben des Ausdruks, die kräftigsten Bilder, und im Ganzen die schlaueste Kunst der Anordnung, sind hier mehr als irgendwo nothwendig, damit sich alles recht lebhaft einpräge. Lukretius hat nur in einzelen Stellen seines Gedichts allen diesen Foderungen genug gethan, aber an den meisten Orten ist er doch zu troken; da hingegen Virgil sich durchaus als einen grossen Dichter gezeiget hat. Unter uns kann Haller zum Muster dienen, und in einigen, was die Stärke des Ausdruks und die Wahl der Bilder betrifft, auch Witthof, dessen Vers aber nicht den erforderlichen Wolklang hat. Wieland hat sich in seiner ersten Jugend in dieses Feld begeben, und es ist zu wünschen, daß er noch einmal dahin zurükekehre, wo es ihm leicht seyn würde, seinen besten Vorgängern in allen Stüken gleich zu kommen, in einigen aber sie zu übertreffen. Er wäre vollkommen im Stande, die Anmerkung eines unsrer Kunstrichter zu widerlegen, daß unsre Lehrdichter nur denn fürtrefflich seyn, wenn sie abstrakte Lehren der Weltweisheit vortragen, hingegen sehr fallen, wenn sie sich zu den Sitten der Länder und Menschen herablassen *).

Ein Dichter von Wielands Geist könnte sich einen unsterblichen Namen machen, wenn er Leibnitzen würde, was Lukretius dem Epikur ist. Nie ist ein erhabeneres System der Philosophie erdacht worden, als das Leibnitzische, das auch zugleich wegen der Kühnheit vieler seiner Lehren, die das Höchste enthalten, was der menschliche Verstand jemals wagen wird, recht für den hohen Flug der Dichtkunst gemacht zu seyn scheinet. Seine Begriffe von einzelen Wesen, und eines jeden besonderer Harmonie mit dem Ganzen, von den Monaden, von der Seele; seine allgemeine vorhergeordnete Harmonie, seine Stadt Gottes: — was kann ein philosophischer Poet größers wünschen? Auch könnte man einen fürtrefflichen Stoff zum Lehrgedichte von den Grundwahrheiten und Grundmaximen einer weisen Staatsverwaltung hernehmen. Was für unvergleichliche Gelegenheiten zu den reizendsten Gemählden würde er nicht an die Hand geben? Zu wünschen wäre auch, daß ein dazu geschikter Dichter ein großes Lobgedicht auf die vornehmsten Wohlthäter des menschlichen Geschlechts ausarbeitete. Er würde Gelegenheit haben, darin zu lehren, in was für einem Zustande die Menschen seyn könnten, wenn einmal Vernunft und Sitten den höchsten Grad, dessen die menschliche Natur fähig ist, würden erreicht haben. Denn würde er allen grossen Männern, die zum Besten der Menschen Künste, Gesetze, Wissenschaften erfunden haben, ihr verdientes Lob ertheilen, und dadurch andre Genies zur Nacheiferung reizen. Ein sehr herrlicher und reicher Stoff! Selbst

*) S. Briefe über die neueste Literatur im VIII Th. S. 165.

Selbst einige besondere, für das menschliche Geschlecht höchst wichtige Wahrheiten, von der göttlichen Oberherrschaft über die Welt, von der Unsterblichkeit der Seele, von der Wichtigkeit der Religion, sind zwar von einigen neuern Dichtern behandelt worden; aber noch gar nicht in dem Maaße, daß man damit zufrieden seyn könnte. Hier ist also für die Dichter noch ein überaus fruchtbares Feld, wie ganz neu zu bearbeiten. Um so viel mehr ist zu wünschen, daß die Kunstrichter nicht so schnell seyn möchten, unsren jungen Dichtern, die in verschiedenen Kleinigkeiten ein schönes dichterisches Genie gezeiget haben, durch gar zu ungemessenes Lob die Einbildung einzuflößen, als ob sie itzt schon in das Verzeichniß der großen Dichter gehören, die durch ihre Gesänge sich um das menschliche Geschlecht verdient gemacht haben. Dies ist eben so viel, als wenn man einen jungen Philosophen deswegen, daß er etwa eine metaphysische Erklärung richtiger als andre gegeben, oder einige Sätze gründlicher, als bis dahin geschehen ist, bewiesen hätte, neben Leibnitzen, oder Wolfen stellen wollte. Wer historische Nachrichten und verschiedene kritische Bemerkungen über alle Lehrgedichte der Alten und der Neuern zu haben wünschet, wird auf Herrn Duschens Briefe zur Bildung des Geschmaks verwiesen.

Die Alten hatten die Gewohnheit, der auch die meisten Neuern gefolget sind, ihre Lehrgedichte allmal jemanden zuzuschreiben, und Servius hält dieses so gar für nothwendig, quia praeceptum et doctoris et discipuli personam requirit. Aber Virgil hat gewiß den Mäcenas nicht für seinen Schüler angesehen.

Zu dem Lehrgedichte können auch die Satyren und die lehrenden Oden und Lieder gerechnet werden; davon aber wird in den besondern Artikeln über ihre Gattung gesprochen.

* *

Von dem Lehrgedichte handeln, von französischen Schriftstellern, unter andern Guil. Colletet: (Disc. de la Poesie morale 1657.) — Dubos, im 9ten Abschn. des 1ten Bds. S. 61. f. Reflex. crit. Dresdn. Ausg. (Wie die dogmatischen Gegenstände interessant zu machen sind.) — Batteux im vierten Abschnitte des zweyten Theiles seiner Einleitung, Bd. 3. S. 123. 4te Auflage. — Louis Racine in dem 7ten Kap. seiner reflex. sur la poesie, und zwar von der didactischen Poesie überhaupt, von der Einförmigkeit, welche man den Lehrgedichten vorwirft, und von der Fiction darin. — Marmontel im 20ten Kap. der Poetique, Bd. 2. S. 523. — Disc. sur le Poeme philos. im 4ten Bd. S. 547 der Variétés liter. der Herren Arnaud und Suard, Par. 1769. 12. — Der 1te Art. des 3ten Kap. im 2ten Bd. S. 138. von Domairon Princ. gen. des belles lettres, Par. 1785. 12. 2 B. — — Von englischen Schriftstellern: Der Essay on Virgil's Georgiks, welcher sich vor der Drydenschen Uebersetzung derselben befindet, enthält einige ganz gute, allgemeine Bemerkungen über Plan und Darstellung des Lehrgedichtes. — Eine Dissertation on Didactic Poetry, von Warton, ist bey der im J. 1753 erschienenen Uebersetzung des Virgils befindlich. — Trapp, in der 15ten seiner Lectures, S. 187. Ausgabe von 1742. — Newberry, in dem 14ten Kap. seiner Art of Poetry on a new Plan, Bd. 1. S. 156. — Der 1te Theil der 40ten Lect. des Hrn. Blair, Bd. 2. S. 361 u. f. — — Von deutschen Schriftstellern: Briefe zur Bildung des Geschmackes, Bresl. 1764-1773. 8. 6 Bd. Neue Auflage 1773 u. f. bis jetzt 3 Bd. von J. J. Dusch. — Das 5te Hauptstück in J. J. Engels Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten, Berl. 1783. 8. S. 89 u. f. — A. W. Eberhard in seiner Theorie §. 119. S. 158 u. f. —

J. J.

J. J. Eschenburg in seiner Theorie, S. 124 u. f. der Aufl. v. 1789. — C. Meiners, im 21ten Kap. S. 312. seiner Theorie. — — Von der didactischen Poesie der Hebräer handelt die 24te Vorlesung des Lowth, S. 483 u. f. Gött. 1770. 8.

Lehrgedichte überhaupt sind geschrieben worden, unter den Griechen: Von Hesiodus (Zeitgenosse des Homer. Ἐργα και ἡμεραι. Mediol. 1493. f. mit dem Theokrit und Isokrates. Θεογονια, Ven. 1495. fol. gr. Ed. pr. mit dem Theokrit u. a. m. Zusammen Ven. 1537. 4. zuerst mit den Scholien; Par. 1566. 8. mit den Poet. princ. des H. Stephanus; Ex offic. Plant. 1603. 4. cura Heinsii, gr. und lat. mit den Scholien. Amst. 1657. 12. Elzev. Ebend. 1667. 8. cur. I. G. Graevii. Amstel. 1701. 8. c. comment. Clerici, gr. und lat. Oxon. 1737. 4. c. Th. Robinson gr. und lat. h. A. jedoch ohne die Scholien, Lipf. 1778. 8. Uebersetzt in lateinische Verse, das Tagewerk von Laur. Valla, Rom 1471. f. Von Ulpius, Bas. 1540. 8. Von Rotaller, Frankf. 1576. 8. Von Wettstein 1771. Die Theogonie von Burch. Pylades, Bas. 1544. 8. In das Italienische, die Theogonie, von dem Conte Gianr. Carli Giustinopolitano, Ven. 1744. 8. und im 15ten Bd. s. Opere, Mil. 1784. Sämmtlich von Ant. Mar. Salvini, Pat. 1747. 8. und von Paolo Brazuolo Milizia, Pad. 1765. 4. In das Französische, das Tagewerk, überhaupt viermahl; zuerst von Richard Le Blanc, Lyon 1547. 12. zuletzt von Jacq. Le Gras, Par. 1586. 12. die Theogonie, von Terrasson; und von Bergier, mit einer Erklärung, unter dem Titel, L'origine des Dieux du Paganisme, Par. 1767. 12. 4 Th. welche wieder Deutsch, Bamberg 1788. 8. 2 B. erschienen ist. Beyde von Gin, Par. 1785. 12. In das Englische, von Cooke, mit ein paar Abhandlungen über Leben, Zeitalter und Schriften des Hesiodus, Lond. 1728. 4. (ob öfterer? ist mir nicht bekannt.) In das Deutsche: Proben; in dem 1ten und 2ten Th. der Minerva, Halle 1772. 8. Erläuterungsschriften: Comment. in Hes. Opera et Dies, scr. Steph. Riccius, Viteb. 1590. 8. Olai Wormii Quaest. Hesiodear. Heptades duae, Hafn. 1616. 4. Lamb. Barlaei . . . . in Hesiodi Theogoniam. Comment. . . . Amst. 1658. 8. Eine Untersuchung der Stelle, wo vom Byblus die Rede ist, in dem 15ten Bd. der hist. crit. de la Republ. des Lettres. Ueber den Perses, in dem 3ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscr. von dem Abt Sevin. In eben diesen Mem. Bd. XVI. finden sich von de la Barre Beytr. zur Religionsgesch. von Griechenland, Deutsch in dem 1ten Bde. der Abh. und Ausz. aus diesen Mem. Leipz. 1781. 8. S. 169. welche größtentheils den Hesiodus betreffen, Ebend. im XXXIV. Bde. finden sich versch. Memoires von Foucher, welche ebenfalls hieher gehören. Muthmaßungen von Rhunken, in der Epist. crit. Lugd. Bat. 1749. 8. De Hesiodo. Prol. scr. Theoph. Lud. Münter, Gött. 1753 und 1754. 4. 2 St. Prolusio de nova editione Hesiodi adornanda consilium, Auct. Io. Bern. Kœhler, Kil. 1766. 4. De Theogonia Hesiodi, von Hrn. Hofr. Heyne in den Nov. Comment. Soc. Gött. Bd. 2. Gött. 1780. 4. Einzele gute Muthmaßungen über einzele Stellen, und das Ganze der Theogonie, in den Letters concern. Mythologie, Lond. 1748. 8. Auch finden sich Bemerkungen und Erläuterungen über den Hesiodus in mehrern Schriften, welche von der Religion und der frühern Geschichte der Griechen überhaupt handeln, als in dem Ess. sur la Rel. des anc. Grecs, Laus. 1787. 8. 2 Th. In des Rabaut de St. Etienne Lettres à Mr. Bailler, Par. 1787. 8. Vorzüglich aber gehört hieher das Handbuch der Mythol. aus Homer und Hesiod. . . . von M. G. Hermann, Berl. 1787. 8. Das Leben des Dichters findet sich, unter andern, in Le Fevres Vies des poet. gr. und litter. Notitzen in Fabr. Bibl. graec. Lib. II. c. 8. — Von verschiedenen griechischen Schriftstellern, als dem Solon Mimnermus,

nermus, Simonides, Naumachius, Posidippus Metrodorus, Theognis, Phocylides, Pythagoras u. a. m. sind moralische Denksprüche in Versen auf uns gekommen, welche verschiedentlich, mehrere oder wenigere, und auch mit Sentenzen aus größern Dichtern, gesammelt, auch, zum Theil, einzeln mit andern griechischen Dichtern herausgegeben worden sind. Die erste jener Sammlungen ist von Ald. Manutius, Ven. 1495. f. Eine andere von Aleander, Par. 1512. 8. Von Hier. Frobenius, Bas. 1532. 4. (gänzlich aus dem Stobäus gezogen.) Von Joach. Camerarius, Bas. 1550 und 1558. 8. Von Jac. Hertel, Bas. 1561. 8. gr. und lat. Durch Fried. Sylburg, Frankf. 1591. 8. Heidelb. 1596. 8. Frankf. 1603. 8. bey den Poet. princ. des Heinr. Stephanus, Par. 1566. fol. Von Rad. Winterton, Cambr. 1635. 1661 u. 1677. 8. gr. und lat. Von Eberh. Gottl. Glandorf (mit einer Vorrede von H. Heyne von dem Werth und Beschaffenheit dieser Dichter) Leipz. 1776. 8. 2 Th. Von Brunk, Strasb. 1784. 8. Auch sind einzeln, oder doch nur mit wenigen zusammen gedruckt, Theognis (ums Jahr 550 vor Chr. Geb.) mit Scholien und einer lat. Uebersetzung des El. Vinetus, Par. 1543. 8. Mit den Scholien, und Anmerkungen von Joach. Camerarius, Leipz. 1603. 8. 1620. 8. Von Ant. Blackwall, Lond. 1706. 12. Von Ab. Kalle, Gött. 1766. 4. Französ. übersetzt in Versen von Nic. Pavillon, Par. 1578. 12. Von Levesque, Par. 1783. 12. Italienisch, mit dem Text, von Ang. Mar. Bandini, Flor. 1766. 8. Deutsch in M. D. Procopius Auserl. Ged. Frft. 1720. 8. Von Fdr. Gottl. Fischer Altenb. 1738. 8. mit dem Text. Ein Theil davon in Reimen, von Denso, im 20ten St. der Gottschedschen krit. Beytr.) — Phocylides (ums J. 550 vor Chr. Geb. Was unter seinem Nahmen herum geht, ist wohl nicht von ihm; gr. und lat. durch Joh. Setzer, Han. 1547. 4. Bas. 1547. 8. durch Joh. Ad. Schier, Leipz. 1751. 8. Uebersetzt in das Spanische, von Fr. de Quevedo, Mad. 1635. 8. und im 3ten Th. s. W. In das Italienische, von A. M. Bandini mit dem vorhergehenden. In das Französ. fünfmahl; zuerst von Baif, Par. 1574. 4. bey s. Etrennes; zuletzt von Levesque mit dem vorigen, 1783. 12.) — Pythagoras (die so genannten güldnen Sprüche, gr. und lat. von Wolfg. Steber, Leipz. 1604. 8. von Cl. Salmasius, Lugd. Bat. 1640. 4. gr. und lat. von Magn. D. Omeis, Alt. 1693. 8. Sie haben der Commentatoren sehr viele gehabt. Hierocles, aus der Mitte des 5ten christlichen Jahrhunderts, ist der älteste der auf uns gekommenen; sein Werk erschien zuerst nur lat. durch Joh. Aurispa, Pad. 1474. 4. gr. und lat. zuerst durch Joh. Curter, Par. 1583. 12. verm. und mit dem lat. Comment. des Theod. Marcilius (welcher zuerst Par. 1585 erschien.) Lond. 1654. 8. 1673. 12. cur. Pet. Needham, Cantr. 1709. 8. ferner Lond. 1742. 8. und bey der vorhin gedachten Ausgabe von Schier. Uebersetzt sind die güldnen Sprüche in das Italienische von Aless. Adimari, in seiner Calliope, Fir. 1641. 4. Von Ant. Capponi in seiner Liriche Parafrasi, Ven. 1670. 12. Von Bembo, mit dem Comment. des Hierocles, Ven. 1603. 4. Von A. M. Bandini, mit dem vorhergeh. Fl. 1766. 8. und von Dom. Gattinara, Brschw. 1780. 8. In das Französische überhaupt siebenmahl, zuerst von Baif, in s. Etrennes, Par. 1574. 4. Von Dacier, mit dem Leben des Pythagoras, und dem Comment. des Hierocles, Par. 1706. 12. 2 Bd. von Levesque 1783. 12. In das Deutsche von Hrn. Gleim, im Merkur vom J. 1775. und Halb. 1786. 8. Von Link, Alt. 1780. 4. Litter. Notitzen über den Pythagoras finden sich in Fabr. Bibl. graec. L. 2. c. 12 u. f. und über Phocylides und die andern, in dem 11ten Kap. eben dieses Buches.) — Empedokles (Ausser einigen Ueberresten von seinem Gedichte über die Natur, welche sich zum Theil in den von Hen. Stephanus, Par. 1573. 8. herausgegebenen Reliquiis poes. phil. befinden, wird ihm auch das auf uns gekommene

kommene Gedicht von der Himmelskugel, welches aus 168 Jamben besteht, zugeschrieben; Fried. Morel gab es Par. 1584. 4. zuerst heraus, und Flor. Christianus eine lat. metrische Uebersetzung davon, Par. 1687. 4. Beyde finden sich in Fabr. Bibl graec. L. II. c. 12. abgedruckt. Auch ist es noch einzeln von Benj. Hederich, Dresden 1711. 4. herausgegeben worden.) — **Aratus** (ums Jahr 278 vor Chr. Geb. Seine Phaenomena und Prognostica wurden aus dem prosaischen Werke eines Eudoxus gezogen, und sind griechisch zuerst mit den Scholien und den lateinischen Umschreibungen des Cicero, Germanicus und Avienus, von dem Aldus Manutius bey den Astr. vet. Ven. 1499. f. ferner Bas. 1536. 4. Par. 1559. 4. und bey den Poet. princ. des Heinr. Stephanus, Par. 1566. f. ohne die Scholien, so wie mit den vorgedachten Umschreibungen und auch ohne die Scholien, Lugd. B. 1600. 4. von Grotius, und am besten von Joh. Fell, Oxf. 1672. 8. griechisch herausgegeben. Mit einer prosaischen lat. Uebersetzung des Joh. Ceporini erschienen sie, Bas. 1534. 1561. 8. Ueber das Werk selbst sind von vielen alten Schriftstellern Commentare geschrieben worden, wovon nur vier auf uns gekommen, welche Petr. Victorius, Flor. 1567. f. griech. und Dion. Petavius, in s. Uranologio, mit vielen Dissertationen, Par. 1630 und Amst. 1703. f. lat. herausgegeben hat. Von Neuern hat Andr. Schmid eine Dissert. de Arato, Ienae 1685. 4. geschrieben. Französisch von Remy Belleau ist das Gedicht des Aratus im 2ten Bd. des Recueil des poesies jenes Dichters, Par. 1585. 12. und litterarische Notitzen über den Aratus in Fabr. Bibl. gr. Lib. III c. 18. befindlich.) — **Nikander** (in der 155-160ten Olymp. Von ihm sind zwey metrische Werke, über den Biß giftiger Thiere, und die Mittel dagegen, (θηριακα) und über die Mittel gegen vergiftete Speisen, (αλεξιφαρμακα) auf uns gekommen, welche zuerst von Ald. Manutius, hinter dem Dioscorides, Ven. 1499. f. ferner, von ebend. 1523. 8. und Cöln 1531. 4. griech. und mit den Scholien, und ohne diese, von Heinr. Stephanus, Par. 1566. f. ferner gr. und lat. von Joh. Gorraeus, Par. 1557. 4. und mit der lat. Uebersetzung des Loniceri, in dem Corp. poet. gr. Gen. 1606. f. und mit der griech. Umschreibung des Eutecnus, und der ital. Uebersetzung des Salvini, Flor. 1764. 8. herausgegeben worden sind. In das Französ. hat sie Jacq. Grevin, Antw. 1568. 4. übersetzt. Litter. Notitzen finden sich in Fabr. Bibl. graec. Lib. III. c. 26 Vol III. S. 618 u. f.) — **Dionysius** (zur Zeit des Augustus, Verfasser einer Beschreibung der Welt (περιηγησις οικουμενης) in Hexametern, welche zuerst in der lat. metrischen Uebersetzung des Avienus, Ven. 1488. 4. griech. ohne den Comment. des Eustathius mit dem Pindar, Ven. apud Aldum, 1513. 8. Cambr. 1533. Lond. 1668. 8. u. bey den Poet. princ. des Heinr. Stephanus, Par. 1566. f. griech. Mit dem Commentar des Eustathius, von Rob. Stephanus, Par. 1547. 4. gr. und lat. Mit der prosaischen Uebersetzung des Joh. Camertis, Basel 1523. 1585. 8. Mit einer metrischen von Andr. Papius, Antw. 1576. 8. Mit einer von Heinr. Stephanus und dem Pomp. Mela 1577. 4. und in dem Corp. poet. graec. Bas. 1606. f. Ratisb. 1706. 8. und mit dem Commentar des Eustathius, Oxon. 1697. 8. und 1717. 8. und griech. und lat. von Havercamp, Lugd. B. 1637. 8. erschienen ist. In das Französische ist sie von Ben. Saumaize, Par. 1597. 12. übersetzt worden. Litter. Notitzen finden sich in Fabr. Bibl. gr. Lib. IV. c. 2. Vol. IV, S. 21.) — **Andromachus** (zur Zeit des Nero, schrieb, in Elegischer Versart, ein Gedicht von dem Theriak, das sich im Galenus, und in dem Werke, de Antidotis, Bd. 2. S. 428. Bas. mit einer lat. metrischen Uebersetzung von Jul. Mart. Rota, und Joh. Andernacus befindet. Einen latein. Commentar darüber schrieb Franc. Tidicanus, Thor. 1607. 4.) — **Marcellus** (unter dem Kaiser Adrianus. Aus einem in 42 Büchern geschriebenen medicinischen Gedichte, sind noch hundert Verse übrig, welche von den Fischen handeln,

deln, die Morellus mit einer metrischen Uebersetzung, Par. 1591. u. 1598. 8. herausgab. Beydes findet sich in der 3ten Ausg. von Fabr. Bibl. graec. der Text, und eine Uebers. von Fabr. selbst, Lib. I. c. III. Vol. I. S. 14. und die Uebers. von Morellus, Lib. VI. c. 9. Vol. 13. S. 317. Auch hat noch Schneider dieses Fragment bey s. Ausg. der Plutarchischen Schrift Von der Erziehung, Argent. 1775. 8. gr. abdrucken lassen.) — **Oppianus** (wird gewöhnlich ums J. 204. gesetzt, und ihm werden zugeschrieben, 1) ein Gedicht vom Fischfange (ἁλιευτικα) in 5 Büchern; zuerst in lat. Hexametern von Laur. Lippius, Colln im Florent. 1478. 4. darauf Flor. 1515. 8. griech. gedruckt. Englisch von Jones und Diaper, Oxford 1722. 1751. 8. 2) Ein Gedicht von der Jacht, (κυνηγετικα) in 5 Büchern, wovon noch vier übrig sind; zuerst Ven. 1517. 8. gr. und in verschiedenen lateinischen Uebersetzungen, als von Joh. Bodinus, Par. 1555. 4. von Mich. Piccart, Amb. 1604. 4. In franz. Versen, von Flor. Chretien, Par. 1575. 4. In franzôs. Prose, aber nur das 3te und 4te Buch, von Sam. de Fermat, mit dem Arrian, von der Jacht, Par. 1690. 12. und von Belin de Ballu, Strasb. 1788. 8. und deutsch von Lieberkühn, in Reimen. Leipz. 1755. 8. gedruckt. Beyde Gedichte zusammen von Turnebus, Par. 1555. 4. gr. Von Conr. Ritterhus, Lugd. Bat. 1597. 8. griech. und lat. mit vier neuen prosaischen Uebers. Ferner von Hrn. Schneider, mit einer griech. Paraphrase, Arg. 1776. gr. und lat. Eine ital. Uebers. beyder, von Ant. Mar. Salvini erschien Flor. 1728. 8. 3) Ein Gedicht von dem Vogelsange, das verloren gegangen, und wovon Erasmus Winding, Kopp. 1702. 8. die griechische Paraphrase des Eutecnus, oder vielmehr Dionysius mit einer lat. Uebersetzung herausgegeben hat. **Erläuterungsschriften**, De Oppiano Poeta Cilice, Dissert. Auct. P. Iac. Förtsch, Lips. 1749. 4. Litter. Notitzen bey Fabr. Lib. IV. c. 20. Vol. IV. S. 625. Uebrigens hat der letzte Herausgeber dieser Gedichte es wahrscheinlich gemacht, daß die beyden ersten Gedichte von zwey verschiedenen Verfassern sind, wovon der eine unter dem Marc. Antonius, der andre unter dem Caracalla gelebt.) — Ein Gedicht von einem Ungenannten über die Kraft der Gott geheiligten Kräuter, bey dem Dioscorides des Aldus, Ven. 1518. 4. und in Fabric. Bibl. graec. Lib. III. c. 26. Vol. III. S. 630. gr. und lat. in einer metrischen Vers. von Joh. Rentorf. — **Em. Phila** (aus dem Anfange des vierzehnten Jahrh. von den Eigenschaften der Thiere; zuerst, aber nicht vollständig, von dem Erzbischof Arsenius, Ven. 1535. 8. gr. im 2ten B. des Corp. poet. gr. Gen. 1624. f. S. 237. gr. von Greg. Bersmann, Leipz. 1574. 4. gr. und lat. ein Fragment, in Fabric. Bibl. gr. Lib. V. c. 16. Vol. VII. S. 697. gr. vollst. von G. Wernsdorf, Leipz. 1768. 8. gr. und lat.) — — Uebrigens sind allenfalls auch hierher, die aus den ältern griechischen dramatischen, und andern verloren gegangenen Dichtern übrig gebliebenen Sentenzen zu rechnen, deren Ausg. bey dem Art. Comödie, S. 513. angezeigt worden sind. — —

Lehrgedichte von römischen Dichtern: **Titus Lucretius Carus**, (53 J. v. Chr. Geb.) De Rerum Natura, L. VI. Ver. 1586. f. Ed. pr. Ven. 1495. 4. ap. Aldum, Ven. 1515. 8. Ex ed. Th. Creech, Oxon. 1695. 8. Lond. 1716. 8. Oxon. 1717. 8. Lips. 1776. 8. Bas. 1770. 8. Ferner Lond. 1712. 4. Im Corp. poet. von Maittaire, Lond. 1733. f. 2 Bd. Von Sigb. Havercamp. Lugd. Bat. 1725. 4. 2 Bd. mit Kupf. b. A. Von Brindley, Lond. 1749. 16. mit Kpf. Mit Baskerv. Typen, Birm. 1772. 4. 1773. 12. u. a. m. Uebersetzt, in das Italienische, von Aless. Marchetti, († 1714) Lond. 1717. 8. Par. 1754. 4. nach einer bessern Handschrift, Lond. 1768. u. nach der besten, ebend. 1779. 4. Verschiedene Anmerk. über diese vortrefliche Uebersetzung finden sich in den Observ.... del A. Dom. Lazzarini, R. 1743. 4. S. 29 u. f. In das Französische, ausser der frühesten, nie abgedruckten, von Guil.

Guil. des Aultets, und einigen einzeln Stellen, zuerst von Marolles, Par. 1649. 8. und von ebend. in Versen 1677. 4. Von Jacq. Parrain des Coutures, Par. 1685. 12. 2 B. 1708. 12. 2 B. Von Guernier 1743. 8. Von de la Grange, Par. 1768. 8. 2 B. mit einem guten Commentar. Von Pankouke (sehr frey) 1768. 12. 2 B. Von Le Blanc de Guillet, 1788. 8. 2 B. 1791. 8. 2 B. in Versen. In das **Englische**, von Th. Creech († 1701) in Versen, Lond. 1683. (3te Ausgabe) 1715. 8. 1776. 8. In das **Holländische**, von Jer. Dekker, 1693. in Versen; von J. de Witt, Amst. 1701. 8. in Versen. In das **Deutsche**, von Frz. Xav. Mayr, Wien 1784. 8. 2 Bde. Das Leben des Dichters erzählet, unter andern, Bayle; Litter. Nachrichten sind in Fabr. Bibl. lat. Lib. I. C. IV. Vol. I. S. 74. n. A. enthalten. Von dem Lucretius handeln die fünf ersten Briefe zur Bildung des Geschmackes, im 2ten Theil N. Aufl.) —

**P. Virgilius M.** (Georgica, Lib. IV. Ueber die Ausg. siehe den Art. **Aeneis**; wozu ich hier die einzele Ausgabe der Georg. mit einer englischen Uebersetzung und vielen Anmerkungen von John Martyn, Lond. 1741. 4. 1746. 8. setzen will. **Uebersetzt** in das **Italienische**, von einem Ungen. 1480-1490. 4. in Terzinen; von Ant. Mar. Negrisoli, Ven. 1543. 8. in reimfr. Versen; von Bern. Danielo, Ven. 1545. 4. eben so; von Giov. Fr. Soave, R. 1765. 4. eben so; von Presp. Manoco, Parm. 1766. 4. Von Alessi. Biancoli, Pesaro 1768. f. in reimfreyen Versen. In das **Spanische**, dreymal, zuerst v. Juan de Guzman, Salam. 1586; zuletzt von Chr. de Mesa, Mad. 1618. in Versen. In das **Portugiesische**, von Leon da Costa, Lisb. 1624. f. In das **Französische**, außer einzelen Gesängen, vollständig von Guil. Michel, Par. 1519. 8. in Versen; von Rich. Le Blanc, 1554. 8. in Versen; von P. Trehedan, Gen. 1580. in Versen; von Ant. le Chevalier d'Agneaux, P. 1582. 4. in Versen; von M. Marolles 1649. f. in Prosa und 1673. 4. in Versen; von Gmyot 1678. 8. in Prose; von Martin de Pinchesne, Rouen 1708. 8. von Segrais, P. 1712. 8. in Versen; von Catrou, 1716. 12. in Prose; von J. Mallemanns, 1717. 12. in Prose; von Cl. Fabre, 1721. 12. eben so; von St. Remy 1736. 12. in Prose; von Desfontaines 1743. 8. mit einer Abhandl. und in Prose; von l'Allemand 1749. 12. in Prose; von vier Prof. zu Paris 1771. 12. in Prose; von de Lisle 1769. 12. in Versen; von Pompignan, in s. Oeuvr. Par. 1784. 8. 4 B. in Versen; von Vidal, Lyon 1787. 12. Buchstäblich und in einer Umschreibung. Die Uebers. des de Lisle, welche sich ganz angenehm liest, obgleich Virgil sehr darin modernisirt worden ist, veranlaßte die Observations . . . des Clement, Gen. 1771. 8. und die, in dem 27ten B. der Bibl. Germ. und in Fabric. Bibl. Lat. T. I. S. 361. Ausg. von 1773. angeführte Uebers. von de la Rue ist niemals zum Daseyn gelangt. In das **Englische**: von Abr. Fleming, Lond. 1589. in reimlosen Alexandrinern; von Th. May 1622. 8. von J. Ogilby, Cambr. 1646. 8. von J. Dryden 1697. f. in Versen und mit einem Versuch darüber; von J. Trapp 1718. 4. in reimfreyen Versen; von J. Martyn 1741. 4. in Prosa, mit einem Commentar; von Jos. Warton 1753. 8. in Vers.; von Th. Neville 1766. 8. von J. Mills, 1780. 4. in Versen; von C. Lost, aber nur das 1te und 2te Buch 1784. 12. In das **Deutsche**: von Steph. Riccius, Leipz. 1571. 8. Von Haberland 1660. 8. Von J. Valentin, Frft. 1660. 8. Von J. D. Overbeck, Lüb. 1749. 4. aber nur 2 Bücher; von J. J. Dusch, Hamb. 1759. 8. mit Martyns Commentar, in Prose; von J. B. Sedletzky, Augsb. 1772. 8. Von J. H. Jacobi, Halle 1781. 8. Von J. F. Herz, Hamb. 1782. 8. Von J. C. F. Manso, Jen. 1783. 8. Von H. P. C. Esmarch, Flensb. 1783. 8. Von J. H. Jung, Mannh. 1787. 8. Von J. H. Voß, Hamb. 1789. 8. Von K. G. Bock, Leipz. 1790. 8. Von Brieger, Grotk. 1790. 8. Zu der von Voß gehört die Schrift desselben: Ueber das Virgil. Landged. Ton und Auslegung

legung 1791. 8. Erläuterungsschriften: Ausser den ältern Commentatoren desselben, als des Pet. Ramus, Herm. Torrentius, Ad. Titius, u. a. m. (s. Fabric. Bibl. lat. T. I. S. 367. Ausg. v. 1773.) schrieb H. Metzker De lucido Georg. Ordine, contra Homium, 1772. 4. Posselt, De Virgil. Georg. Carlsr. 1787. 4. Gilb. Wakefield, Lib. IV. Georg. illustr. explicat. emend. 1788. 8. und bey Henleys Observat. on the Subject of the IV Ecl. 1788. 8. finden sich auch dergl. über das dritte Buch der Georg. Auch handeln der 1te bis 4te Brief des ersten Theils der Briefe zur Bildung des Geschmackes, neue Aufl. von diesem Gedichte.) — Cornelius Severus (Ihm wird gewöhnlich das Gedicht Aetna zugeschrieben, welches zuerst in dem Catal. Virgilii, Ven. 1472 und 1484. f. einzeln, von Theod. Gorallus (Joh. Clericus) Amst. 1702 und 1715. 8. und mit einer deutschen sehr guten Uebersetzung von C. A. Schmid, Braunschw. 1769. 8. herausgegeben worden ist.) — Q. Horatius Flaccus (Ueber seinen Brief an die Pisonen, s. den Art. Dichtkunst; wegen der übrigen Episteln, die Folge.) — P. Ovidius Naso (1) Artis amatoriae Lib. III. einzeln zuerst, mit dem Epithal. Catulli, Lips. 1492. 4. mit einem Comment. von Bart. Merula, und den folgenden Ged. Ven. 1494. 1516. f. Med. 1510. f. gedruckt. Uebersetzt in das Italienische, vollständig, zuerst, Mil. 1481. 4. in Terzinen; von Piet. Michiele, Ven. 1632. 12. von Gaet. Vernice, Col. 1707. 8. Von Fil. Sachetti, im 31ten Bde. des Corp. Poet. Mil. 1731. u. f. 4. in reimfr. Versen. In das Spanische, mit den sämmtlichen Werken des Ovid, von Suav. de Figueroa in Prosa, Mad. 1727. u. f. 4. 12 Bde. In das Französische, vollständig, zuerst Gen. 4. (ohne Jahrszahl) von einem Ungenannten; Eben so, Par. s. a. 16. Ferner von Nasse, Lyon 1622. 16. in Prosa; von Mich. Marolles, mit den sämmtl. Werken, Par. 1660. 8. in Prose; von einem Ungen. Col. 1696. 12. in Versen; von Algay de Martignac, mit den s. W. Lyon 1697. 12. 7 B. in Prose; von Blainville, Amst. 1714. 12. Nachahmung in Versen; von einem Ungen. (Goujon de Cessieres) Amst. 1757. 8. mit Kupf. Ob die, in den Oeuvr. gal. et amoureuses d'Ovide, Strasb. 1763. 12. 2 B. befindliche Uebersetzung eine neue ist, weiß ich nicht. Ausser diesen zweymal burleskisirt, Par. 1650 und 1662. 12. In das Englische, oder vielmehr in das Schottländische, von Gawen Douglas (S. Wartons Hist. of Engl. Poet. Bd. 2. S. 281.) Von W. King († 1712) jedoch mehr Nachahmung als Uebersetzung. Auch werden noch Uebers. von den Jahren 1725 und 1776 angeführt, welche ich aber nicht näher nachzuweisen weiß. In das Deutsche, von D. Hartlieb, Strasb. 1483. Von einem Ungen. Hamb. 1600. 8. Von einem Ungen. Leipz. 1609. 8. Von Joh. G. v. Knoll, Augsb. 1777. 8. Von einem Ungen. Berl. 1786. 8. Von einem Ungen. Leipz. 1790. 8. metrisch. Auch findet sich noch ein Auszug daraus in der christlichen Vesta, (Nürnb.) 1702. 8. Da diesem Gedichte die Verweisung des Ovidius zugeschrieben wird: so gehöret hierher die Dissertation sur l'exil d'Ovide, Mont. 1742. 8. von Ribaud de Rochefort. 2) Remedia amoris, Lib. I. einzeln, zuerst Leipz. 1488. 4. mit dem Commentar des Barth. Merula, Ven. 1494. und dem Comment. des Wilh. Ramusius, Lugd. Bat. 1526. 4. Uebersetzt in das Italienische, viermal; zuerst, ums J. 1500. und darauf von Aug. Ingegneri, Avign. 1576. 8. Berg. 1604. 4. in Octaven; von Gius. Baretti, im 30ten Bde. des angef. Corp. Poet. und von einem Ungen. Piac. 1747. 8. beyde in reimfr. Versen. In das Spanische, zweymal; von Luis de Carillo, in Vers. in seinen Werken; von Suavez de Figueroa, in Prosa, mit den s. W. des Ovid; Mad. 1727–1738. 4. 12 Bd. In das Französische, zuerst, Par. 1509. f. Von Marolles und Martignac, mit den übrigen Werken des Dichters in Prose; von Blainville im 2ten Bd. s. Oeuvr

div

div. Amst. 1714. 12. in Versen; aber mehr Nachahm. als Uebersetzung; von L. Mustaing de St. Jorry, im 1ten Bd. s. Oeuvr. mel. Amst. 1735. 12. Von einem Ungen. nebst dem vorhergehenden Gedichte, Amst. 1757. 8. in Versen. Travestirt von Dufour, Par. 1666. 12. In das **Englische**, mit dem vorigen. In das **Deutsche**, von einem Ungen. Bey der Uebers. des vorhergehenden Ged. Berl. 1786. 8. 3) Fastorum, Lib. VI. die übrigen sechse sind verloren gegangen; zuerst, ohne Ort und Jahrz. 4. Mit den Argumenten von Pet. Aeolicus, mit dem Commentar des Paul Marso, Ven. 1485. f. Mit diesem und dem Comment. des Ant. Constantius, Ven. 1502. f. des Car. Neapolis (unter dem Nahmen Anaptixis) Antw. 1639. fol. **Uebersetzt** in das **Italienische**, zweymahl, von Vinc. Cartari, Ven. 1551. 8. von Giov. Bat. Bianchi, 1771. 8. in Stanzen. In das **Französische**, vollständig, zweymahl; von Marolles, Par. 1660. Von Algay de Martignac, im 7ten B. s. Uebers. der s. W. des Ovid, Lyon 1697. 12. 9 Bde. Von Bayeux, Rouen 1784. 8. 2 B. Uebrigens hat Cl. Bart. Morisot die verloren gegangenen Bücher, Dyon 1649. 4. ersetzen wollen. In das **Englische** von W. Massey 1758. 4. in Versen. In das **Deutsche**, Lüneb. 1782. 8. 4) De medicamine faciei, Kunst zu schminken, (wofern es sonst von dem Ovidius ist) wovon nur noch hundert Verse übrig sind. 5) Halieuticon, s. de piscibus in Hexametern, zuerst mit dem Gratius, von G. Logus, Ven. 1534. 8. mit Erläuterungen von Herc. Ciofani, 1580. und von Joh. Ulitius, Lugd. Bat. 1645. 12. herausgegeben. Ueber die guten Ausgaben der sämmtl. Gedichte des Ovid s. den Art. **Heroide**. — **Gratius Faliskus** (Zeitgenosse des Ovidius; von s. Cynegeticon, s. de Venatione carmen, sind noch 540 Hexameter übrig, die zuerst mit dem letzten Gedichte des Ovidius, Ven. 1534. 8. von Casp. Barth, Hanov. 1613. 8. mit einem unreifen Commentar; von Joh. Ulitius, Lugd. Bat. 1645, 12. mit einem bessern; von Sigb. Havercamp in den Poet. lat. rei venaticae, ebend. 1728. 4. von P. Burmann, in den Poet. min. Lugd. Bat. 1731. 4. 2 B. einzeln, Miet. 1775. und von F. Wernsdorf, in den Poet. min. Altenb. 1780. 8. herausgegeben worden. In das **Englische** ist es von Chrstph. Wase, Lond. 1654. 12. übersetzt. Litter. Nachrichten giebt Fabr. Bibl. lat. Lib. I. C. XVI. Vol. I. S. 474. neue Auflage.) — **Marcus Manilius** (wird gewöhnlich in das Zeitalter des Augusts gesetzt; von seinem Astronomicon sind nur fünf Bücher, und diese nicht vollständig auf uns gekommen. Poggius entdeckte es ums J. 1416. und Joh. Regiomontanus gab es Nürnb. (1472) 4. zuerst heraus. Mit dem Commentar des Laur. Bonicontri, Bon. 1474. f. ferner Ven. apud Ald. mit andern astronomischen gr. und lat. Schriftstellern, 1409. f. Von Ant. Molinius, Lugd. B. 1566. 12. Von Jos. Scaliger, Par. 1579. 8. und apud Commel. 1590. 8. Von Bentley, Lond. 1739. 4. Von El. Stoeber, Strasb. 1767. 8. **Uebersetzt** in das **Italienische**, von Casp. Bandini, finden sie sich im 16ten und 17ten Band des Corp. omnium Vet. Poet. lat. Meyl. 1737. 4. In das **Englische**, nur das 1te Buch, von Ed. Sherburne, in seiner Geschichte der Astronomie, Lond. 1675. f. Litter. Nachrichten liefert Fabr. Bibl. lat. Lib. I. C. XVIII. Vol. I. S. 499 u. f.) — **Cäsar Germanicus** (Enkel des Augustus, übersetzte des Aratus Phaenomena in lat. Hexameter, welche zuerst Bonon. 1474. ferner mit den alten Astronomen und einem alten Commentar, Ven. apd. Ald. 1499. f. 1589. 8. von Hugo Grotius, Lugd. Bat. 1600. 4. von Joh. Conr. Jul. Schwarz, Coburg 1715. 8. von Chrstn. Frd. Schmid, Lüneburg 1728. 8. herausgegeben worden. Litter. Nachr. sind im 19 Kap. des 1ten Buches von Fabric. Bibl. lat. Vol. I. S. 508 n. A. enthalten.) — **Julius Moderatus Columella** (Das zehnte Buch seines Werkes, De re rustica, handelt in Hexametern, vom Gartenbau, und ist einzeln.



Digitized by Google

zeln, mit Anmerkungen von Pomp. Fortunatus, Phil. Beroald, u. a. m. Paris 1543. 4. gedruckt. Das ganze Werk ist, zuerst, Ven. 1472. f. mit dem Varro zusammen, einzeln, von Heinr. Stephanus 1543. 8. und öfterer mit den Script. de re rustica, als von Gesner, Leipz. 1743. 4. 2. B. herausgegeben; auch vollständig in das Ital. von Lauro Modanese, Ven. 1554. 8. und das 10te Buch in Versen, so wie einzeln von Bernardino de'Corradi d'Austria, Flor. 1754. 8. auch in Versen, und das ganze Werk in das Französ. von Cotterel, Par. 1554. 4. in das Deutsche, von Mich. Herman, Strasb. 1538 übersetzt worden. Von dem Gedichte handelt der 5te des 1ten Th. der Briefe zur Bildung des Geschmackes, S. 79. neue Auflage.) — **Quintus Serenus Sammonicus** (unter dem K. Caracalla; sein Gedicht, De Medicina, ist nicht vollständig auf uns gekommen, und das, was da ist, wahrscheinlich interpolirt. Zuerst gedruckt ist es, mit dem Aratus, Avienus u. a. m. Ven. 1488. 4. ap. Ald. nachher mit dem Celsus 1528. 4. Lugd. 1542. 8. in den Poet. min. des Burmann, Leid. 1731. 4. u. a. m. **Erläuterungsschriften:** Epistolae in Celsum et Sammonicum, Auct. Morgagni; Bon. 1735. 4. Litter. Notitzen in Fabr. Bibl. lat. Lib. III. c. 5. Vol. III. S. 85. n. A.) — **M. Aurel. Olymp. Nemesianus** (unter dem K. Numerianus. Von seinen verschiedenen Gedichten ist nichts, als die Cynegetica und vier Eklogen übrig. Das erstere ist, mit dem ähnlichen, es weit übertreffenden Werke, des Gratius, Ven. 1535. 8. zuerst gedruckt. Ueber die mehrern Ausgaben s. vorher den Gratius.) — **Rufus Festus Avienus** (übersetzte, unter dem Theodosius den Aratus und den Dionysius, in lateinische Hexameter, welche zuerst von G. Valla, Ven. 1488. 4. und nachher mit der Urschrift zusammen öfterer herausgegeben worden sind. S. den Aratus in diesem Artikel. Litter. Notitzen finden sich in Fabr. Bibl. lat. Lib. III. c. XI. Vol. 2. S. 150. n. A.) — **Claudius Rutilius Numantianus** (ums J. 416. eine Reisebeschreibung von Rom nach Gallien in zwey Büchern, wovon das letztere mangelhaft und die zuerst, Neapel, dann von J. B. Pius, unter dem Titel: Poema de laudibus urbis, et Errur. et Ital. Bon. 1520. 4. von Jos. Castalio, Rom 1582. 8. von Theod. v. Almeloveen, Amst. 1687. 12. von Burmann, in den Poet. min. Leid. 1731. 4. 2 Bd. und von J. C. Kapp, Erl. 1786. 8. herausgegeben worden ist. Litter. Notitzen finden sich in Fabr. Bibl. lat. Lib. III. c. XV. Vol. III. S. 202. n. A.) — **Rhemnius Fannius Palaemon** (Soll das Gedicht, De ponderibus et mensuris, das mit dem Celsus zusammen, Ven. 1528. 4. Lugd. Bat. 1566. 8. und in den schon bemerkten Ausgaben der Poet. min. abgedruckt worden ist, geschrieben haben.) — **Aemilius Macer.** (Den Nahmen dieses, unter August lebenden Schriftstellers, führt zwar das Gedicht, De viribus herbarum et materia medica. Lib. V. aber der Augenschein giebt, daß es nicht von ihm, sondern aus dem 9ten Jahrh. ist. (S. darüber Broukhus. ad Tibul. S. 274 u. f.) Cornarus gab es, Frkft. 1540. 8. und Pictorius mit einem Commentar 1581. 8. heraus. Auch findet es sich in den Med. lat. ver. Ven. 1547. f. und in dem Corp. Poet. des Maittaire, Lond. 1713. f. 2 B.) — — Hierher sind allenfalls auch die, aus den Mimen des, unter dem August lebenden Publius Syrus, übrig gebliebenen Sittensprüche, 982 an der Zahl, zu rechnen, welche zuerst von G. Fabricius, Leipz. 1550. 8. und nachher noch sehr oft bey den Werken anderer Dichter, einzeln, von Haverkamp, mit Anmerkungen von J. Gruter und einer griechischen Uebersetzung von Jos. Scaliger, Lugd. Bat. 1708. 8. Upf. 1709. 8. herausgegeben worden sind. Litter. Notitzen finden sich in Fabr. Bibl. lat. Lib. I. C. XVI. Vol. I. S. 477. — —

**Lehrgedichte von neuern Schriftstellern, in lateinischer Sprache: Altbelmus] oder Adelmus** († 709. Ein Gedicht zum Lobe der Jungfrauschaft, und eines

eines über die acht, ihr entgegen gesetzten Laster, hat Canisius in den Lect. Ant. herausgeben.) — **Marbodäus** (1130. De lapidibus pretiosis, Ench. c. sch. Pistorii, Frib. 1531. 8. Wolf. 1740. 4. und im 2 B. der Dactyliothek des Gorläus.) — **J. Aegidius** (1194. Medicinische Gedichte von dem Pulse u. d. m. in Hexametern, welche mit andern medicinischen Werken, Ven. 1494. 8. Bas. 1529. 8. gedruckt worden sind. Ein anderes Gedicht von ihm, über die Zubereitung von Arzeneyen hat Leyser in seiner Histor. poet. . . . med. aevi S. 502 u. f. aufbewahrt.) — **Joh. Jov. Pontanus** († 1503. Urania s. de Stellis Lib. V. Meteorum Lib. I. De Hortis Hesperidum, sehr gut versificirt, aber ohne eigentlichen wahren Dichtergeist. Opera poet. Ven. in aed. Aldi et Andr. Soceri 1518-1533. 8. 2 Bd. und im 4ten Bd. s. W. Bas. 1556. 8.) — **Marcellus Palingenius**, oder eigentlich, **Pietro Angel Mazoli** (1530. Zodiacus vitae; De vita, studio ac moribus hominum bene instituendis, Lib. XII. Bas. 1537. 8. (jedoch schon früher in Italien gedruckt) Lugd. B. 1556. 1559. 8. Amstel. 1608. 8. Par. 1665. 8. Roter. 1722. 8. Hamb. 1736. 8. aber castrirt; französ. ausser einzeln Stellen in den Werken des Scevola de St. Marthe, Par. 1571. 8. und eine Nachahmung von Riviere, Par. 1619. 8. übersetzt von Monnerie, Haag 1732. 8. Deutsch in Versen von Joh. Spreng, Frankf. 1564. Laug. 1599. 8. und von Phil. Wilh. Machenau, Halberst. 1743. 4. in Reimen. Das Gedicht ist weitschweifig, und zum Theil frey; Scaliger nennt es Satyra, sed sobria, non insana, non foeda, und hat es in s. Hyperc. Ausg. der Poet. von 1581. S. 792 u. f. weitläuftig recensirt. Uebrigens steht es im Register der verbotenen Bücher, weil gegen Mönche und Mißbrauche der Kirche darin geeifert wird. Dem Verf. hat Bayle einen Artikel gewidmet, und Flögel handelt von ihm, im 2ten Bd. S. 109; s. Geschichte der komischen Litteratur.) — **Girol. Fracastor** († 1553. Syphilis, s. morbus Gallicus, Ver. 1530. 4. Opera, Pad. 1739. 4. 2 B. Alcon s. de cura Canum venaticorum, in den W. Französ. das erste, in Versen, 1730. in Prosa, von Lacombe und Maquer, 1750. In das Italienische, viermahl; zuerst von P. Belli, Nap. 1731. 8. zuletzt von Ant. Tiraboseo, Ven. 1739. 4. Trotz allem Lobe, das Scaliger (Poet. S. 817 u. f.) Rapin u. a. m. diesem geben, ist es denn doch nur ein Gewebe von nachgeahmten Stellen aus dem Virgil ohne eigentlichen Dichtergeist. Bey dieser Gelegenheit will ich bemerken, daß schon Castelvetro in seinem Commentar über den Aristoteles, allen Lehrdichtern den Titel als Dichter abspricht, und sie Versificateurs nennt.) — **Erasm. Mich. Laetus** (1560. De re nautica, Lib. IV. Basil. 1573. 4. sehr flüchtig gearbeitet.) — **Aon. Palearius**, oder vielmehr **Ant. Paleari** (verbrannt zu Rom 1566. De Animarum Immortalitate, Lib. III. Lyon 1536. 8. Opera Amstel. 1696. Die Versifikation ist ungleich; Lukrez ist sichtlich sein Muster gewesen. Bayle hat ihm einen Artikel gewidmet; und Fontanini, Bibl. dell Eloq. Ital. I. 55. n. A. sprache ihm, als einem Ketzer, gerne das Gedicht ab.) — **Marco Girol. Vida** († 1566. 1) De Arte poetica, Lib. III. Cremona 1520. s. den Art. **Dichtkunst**, S. 662. 2) De Bombyce, Lib. mit dem vorigen, Rom. 1527. 4. **Engl.** von Sam. Pullien, 1753. 8. 3) De ludo scacchorum, Lib. mit dem vorigen, R. 1527. 4. Uebers. in das **Ital.** verschiedentlich; zuletzt, Ven. 1753. 8. In das **Französis.** von Louis de Mazures, Lyon 1557. 4. Vasq. Philieul, P. 1559. 4. beyde in Versen. In das **Deutsche**, Magd. 1772. 8. in Reime. Zusammen sind diese, mit den übrigen Gedichten des Vida, Cremona 1550. 8. und von Ant. u. Caiet. Vulpius, Pat. 1731. 4. 2 Bd. herausgegeben.) — **Pet. Bargäus** oder Piet. Angelo de Barca († 1596. Cyneget. Lugd. B. 1561. 4. De Aucupio, Lib. I. Flor. 1566. 4. Poemata, ebend. 1568. 8.) — **Mich. Laetus** (De

(De re nautica, Lib. VI. Bas. 1573. 4.) — Jos. Mill (De Horror. Cultura, Lib. III. Brix. 1574. 8.) — Jean Aug. de Thou (Thuanus † 1617. Hierocosophicus, s. de re accipitraria, Lib. III. Par. 1584. 4. Lutet. 1587. 8. Par. 1612. 12. Amstel. 1678. 8. mit s. übrigen Gedichten. In das Italienische übersetzt von Piet. Bergantini, Ven. 1736. 8.) — Scevola de St. Marthe († 1623. De Pedotrophia, Lib. III. Par. 1584. 4. Poem. 1596. 4. und in den Oper. Sammarthanor. Fratr. Par. 1632. 4. franzöſ. in Proſe von Abel de St. Marthe, Par. 1698. 8. Auch Anfang und Ende von ihm ſelbſt in der vorhin angeführten Ausg.) — Jac. Balde (De vanitate mundi, mit mehrern ſeiner Gedichte, Mon. 1638. 12. 3 Bd. und in ſ. Poem. Col. Ub. 1660. 12. 4 Bd.) — Claude Quillet (Calvidius Lactus † 1661. Callipaedia, s. de pulchrae prolis habendae ratione, Lib. IV. Lugd. B. 1655. 4. Par. 1708. 8. Lond. 1708. 8. nebſt dem Ged. des de St. Marthe. Ueberſetzt in das Engliſche von Nic. Rowe, Lond. 1712. 8. In das Franz. Amſt. 1774. 8.) — Chr. Alfonſe Dufresnoy oder Freyſing († 1665. De arte graphica, zugleich mit der franzöſiſchen Ueberſetzung des de Piles, und den Anmerkungen deſſelben, P. 1667. 12. 1684. 8. mit K. und in dem 5ten Bde. der Werke des letztern, Amſt. 1767. 12. Verbeſſert von A. G. Meusnier de Querlon, in der Ecole d'Uranie, Par. 1753. 12. Mit dem Gedichte des Marſy durch Kloz, Altenb. 1770. 8. Mit dem Gedichte des Watelet, Par. 1760. 8. und öfterer gedruckt. Ueberſetzt in das Italieniſche, Rom 1713. verbeſſert und mit Anm. 1775. 8. in Proſe; in Verſen von Anſaldi, Peſaro 1783. 8. In das Engliſche von Dryden, mit einer Vorrede, worin Dichtkunſt und Mahlerey mit einander verglichen ſind, Lond. 1695. 4. von Wills in reimfreyen Verſen, Lond. 1754. 4. Von Will. Maſon, mit einem Commentar von J. Reynolds, York 1783. 4. Von W. Churchey, in ſ. Poems, Lond. 1789. 4. In das Deutſche von Sam. Theod. Gerike, Berlin 1699. 4. von Widtmaiſer von Weitenau, Wien 1731. 4. Von dieſem Gedichte handelt der 28te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 1ten Th. S. 549. u. A.) — Abr. Cowley († 1667. De Plantis, L. II. in elegiſchem Sylbenm. Lond. 1662. 8. verm. in 4 Büchern, in ſ. Poemat. Lond. 1668. 8. wovon die beyden erſten, in vermiſchtem Sylbenmaaße, die Schönheiten der Blumen, und die beyden letzten, in heroiſchem, den Nutzen der Bäume, ſo wie das 1te und 2te die Eigenſchaften der Kräuter beſingen. Ungeachtet des Lobes, das Johnſon in ſeiner Biogr. I. S. 16. Ausg. v. 1783. dieſen Gedichten giebt; ſo iſt die Sprache denn doch keinesweges rein, und der Ausdruck geſucht und ſpitzfindig.) — Jac. Balde († 1668. De vanitate mundi, in ſ. Oper. poet. Mon. 1638. 12. 3 B. Col. Ub. 1645. 12. 4 Th. Mon. 1729. 8. 8 Bde.) — Jacq. Savary (1670. Venat. vulpina et melina, Cad. 1658. 12. Venat. cervinae, capreol. et lupinae leges, ebend. 1659. 4. Album Hipponae, s. Hippodromi leges, ebend. 1662. 4. Album Dianae leporicidae 1665. 4.) — Rene Rapin († 1687. Hortorum Lib. IV. Par. 1665. 4. und im 2ten Bd. ſ. W. à la Haye 1725. 12. franzöſ. von Dourrigne und einem Ungen. Par. 1782. 8. Engliſch, 1720. 8. Eigentliches, wahres dichteriſches Verdienſt hat es gar nicht; und die eingeſtreuten Fictionen ſind beynahe albern ausgeführt. Der 17te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 1ten Th. S. 117. handelt davon.) — Nic. Paet. Giannetaſio († 1710. Halieutica, Lib. X. Neap. 1689. 8. mit Kpf. wodurch er das verloren gegangene Gedicht des Ovidius über dieſen Gegenſtand erſetzen wollte; aber ſchlecht erſetzt hat. S. Fabr. Bibl. lat. in dem Kap. vom Ovidius. Auch ſind noch von eben dieſem Verf. Piſcator. et Nautica, Neap. 1686. 8. mit Kupf. ſo wie Bellica, ebend. 1717. 8. vorhanden, welche ich nicht näher kenne.) — Jacq.

Jacq. Vaniere († 1730. Praedium rusticum, Lib. XIV. Par. 1707. 12. 1746. 12. und in den Opusc. Par. 1730. 8. Französisch durch Halonyen, Par. 1756. 12. 2 Bd. Deutsch von J. B. Sedletzky, Augsb. 1772. 8. und von B. Andres, Würzb. 1788. 8. Schon der Plan ist nicht dichterisch, und die Ausführung, einzele Stellen abgerechnet, noch weniger. Von dem Gedichte handelt der 6te der Briefe zur Bildung des Geschmackes, im 1ten Th. S. 91. Uebrigens hat der Verf. noch einige hieher gehörige Gedichte, als Stagna, Columbae, u. d. m. geschrieben.) — Franc. Eul. Savastani (Botanicorum seu Institut. Rei herbariae, Lib. IV. Nap. 1712. 12. Italienisch in reimfreyen Versen von Giamp. Bergantini, in der Scelta di Poemi latini . . . Ven. 1749. 8. im 1ten Bde.) — Joh. Fr. Christ (Villaticum, Lib. III. Lips. 1738. 8. 1746. 8. Das Gedicht erschien zuerst unter dem Titel Suselicium, aber ich weiß nicht, in welchem Jahre.) — Bened. Stay (Philosophiae . . . versibus traditae, Lib. VI. Ven. 1744. 8. Die darin vorgetragene Philosophie ist das System des Cartesius; und das Muster des Dichters ist Lucrez gewesen.) — Is. Brown (De animi Immortalitate, Lond. 1754. 4. Hamb. 1754. 8. und auch in s. Poems, Lond. 1768. 8. Uebersetzt in das Englische, zuerst von Soame Jennyns, im 6ten Bd. S. 60. der Dodsleyschen Collection of poems; dann von Will. Hay, 1754. 4. und endlich von Rich. Grey, 1754. 4. In das Deutsche, dreymal; am besten in L. Chrstph. Schmahlings Ruhe auf dem Lande, Gotha 1768. 8. 2 Th. in Prosa; mehr lehrend, als dichterisch. Der 7te der Briefe zur Bildung des Geschmacks, im 1ten Th. S. 136 handelt davon.) — Franc. Oudin († 1752. In den Poemat. didascal. . . . Par. 1749. 12. 3 B. finden sich dergl. von ihm über das Feuer, die Träume, u. d. m.) — J. L. Courtois (Aqua picata, in eben dieser Samml.) — P. Brumoy In dem ersten Bd. s. Oeuvr. div. Par. 1741. 12. finden sich französische prosaische Uebersetzungen zweyer, lateinisch von ihm geschriebener Lehrgedichte, von den Leidenschaften, in 12 B. und von der Glasmacherkunst, in 4 B. wovon ich aber das Original nie gesehen.) — Melch. de Polignac († 1741. Anti-Lucretius, s. de Deo et Natura, Lib. IX. wurde nach seinem Tode von dem Abt Ch. de Rothelin, Par. 1747. 8. 2 Bd. und von Gottsched, Lips. 1748. 8. herausgegeben. In das Italienische übersetzt zweymal, von Bergantini, Mil. 1750. 4. und Ven. 1751. 8. In das Französische von Bougainville, Par. 1749. 8. Vo. Berardier de Bataut, 1786. 12. 2 B. In das Englische, von W. Dobson, 1757. 4. Von Geo. Canning, Lond. 1766. 8. In das Deutsche, von Mart. Friedr. Schäffer, Bresl. 1760. 8. in schlechte Prose.) — Carlo Noceti (De Iride et Aurora boreali Carmina . . . c. not. Ios. Rog. Boscovich . . . Rom. 1747. 4.) — Louis Doissin († 1753. De sculptura, Lib. III. Par. 1752. 12. Französ. ebend. 1757. 12. Ital. von Carli, Ven. 1776. 8. De Scalptura, mit dem vorigen zus. Par. 1752. 12.) — Frc. Mar. Marsy († 1763. 1) Templum Tragoediae, Par. 1734. 12. 2) De Pictura, Carmen, P. 1736. 1753. 12. von Klotz, Alt. 1770. 8. Franz. von Meusnier de Querlon, in der Ecole d'Uranie, mit einer Dissertat. sur la Poesie et sur la Peinture, Par. 1753. 12. 3) Acanthides canariae, Par. 1737. 12.) — Bern. Zamagna (Echo, L. II. Rom. 1764. 12.) — Gius. Mar. Mazzolari (Unter dem Namen Parthenius, Electricorum, Lib. VI. Rom. 1767. 4.) — Lud. Miniscalchi (Motorum Lib. III. Rom. 1769. 4.) — Jos. Rog. Boscovich (Eclipses, Poem. Rom. 1770. 4. Franz. von Baruel, 1779. 4.) — Et. Louis Geoffroy (Hygiene, s. Ars sanitatem conservandi; Lib. V. P. 1772. 8. Nicht ohne poetischen Geist.) — Ungenannter (Philocentria, s. de innata corporum propensione ad ten-

centrum . . . 1774. 8. in zwey Büchern, und gar nicht schlecht.) — Fr. Carboni (Coralliorum Lib. II. Cagl. 1778. 8.) — — Uebrigens hat man von den, von französischen Schriftstellern geschriebenen lateinischen Lehrgedichten eine Sammlung, welche Hag. Com. 1740. 8. Lugd. B. 1743. 12. erschienen ist, und Gedichte von Olivet, Huet, Fraguier, Boivin, Massieu und Monnoye enthält, und die bereits angeführte Samml. (Poem. didascal. Par. 1749. 12. 3 B.) in welcher sich deren noch von mehrern befinden. — —

Lehrgedichte in neuern Sprachen, und zwar in der Italienischen: Franc. Stabili (verbrannt im J. 1327. La Cerba, Ven. 1478. 4. ebend. 1532. 8. mit Comment. von Ric. Massetti, handelt, in 5 B. die in Terzinen abgefasset sind, von den Himmeln, den Elementen, den Thieren aller Art; ist im Grunde eine Weltbeschreibung.) — Bonifacio degli Uberti (1350. Dicta mundi, in Terzinen, eine Erdbeschreibung mit allerhand Geschichtchen untermischt, gedruckt, Vic. 1474. f. L. 1. Ven. 1501. 4. aber in der letztern Ausgabe sehr verstümmelt.) — Giov. Boccaccio († 1375. L'amoroso Visione, Mil. 1520. 4. Ven. 1558. 8. In Terzinen, und aus 50 Ges. bestehend. Enthält so genannte Triumphe der Weisheit, des Ruhmes, des Reichthumes, der Liebe und des Glückes.) — Franc. Berlinghieri (1480. Geographia in terza rima, Fir. (1482) in 6 Büchern. — Goro Dati (1460. Sphaera mundi, Fir. 1482. Ven. 1534. 8. in Octaven.) — Giov. M. da Colle (schrieb eine Fortsetzung dieser Sphäre von der forza de' Pianeti, che governano il Mondo, Mil. 1518. 4. 4 Bd. in Octaven.) — Ant. Cornazzani (De re militari, Ven. 1493. f. Ven. 1521. 8. Neun Bücher, deren jedes in verschiedene Capitoli abgetheilt ist, in Terzinen, und zu seiner Zeit sehr berühmt; auch in das Spanische übersetzt.) — Ant. Fil. Fregoso (La Cerva bianca, Mil. 1510. 4. Il Riso de Democrito ed il Pianto di Democrito, in 30 Capitoli, Ven. 1511. und 1542. 8. Mehr Philosophie, als Poesie.) — Giov. Alberti (Notomia d'Amore . . . . Bresc. 1538. 8. drey Ges. in Octaven; ein allegorisches Gedicht, in welchem drey allegorische, von dem Gott der Liebe hintergangene Personen, ihm nachgehen, endlich in Cypern ihn finden, und dort lebendig anatomisiren lassen.) — Vinc. Calmeta (hat in s. Opera nuova, Ven. 1528. 8. verschiedene Lehrgedichte, unter welchen sich der Dialogo della Musica, in 4 Ges. auszeichnet.) — Giov. Fil. Achillini (1490. Il Viridario, in 9 Ges. und in Octaven, Bol. 1513. 4. Il Fedele, in Terzinen und hundert kurzen Gesängen, Bol. 1523. 8. Die Sprache ist ziemlich dichterisch.) — Giov. Rucellai (Le Api, Rom. und Fir. 1539. 8. und Fir. 1590. Pad. 1718. 4. Parma 1764. 8. mit der Coltivazione des Alamanni; in reimfreyen Versen; franz. durch Pingeron 1770.) — Jacc. Moresino (Specchio de la Giustizia . . . Vin. 1541. 8. In Terzinen; ist eigentlich ein allegorisches Gedicht auf den venetianischen Gerichtshof.) — Lod. Ariosto († 1533. Herbolato di Lod. Ariosto, nel quale figura M. Antonio Faentino, che parla della nobiltà del'huomo, e dell arte della medicina, Vin. 1545. 8. Ferr. 1609. 12.) — Giov. Vinc. Imperiali († 1545. Lo Stato rustico, Gen. 1611. 4. in 16 Parte, größtentheils in reimfreyen Versen abgefaßt.) — Luigi Alamanni (La Coltivazione, P. 1546. 4. Fir. 1569. 8. und in der Raccolta delle Opere dei più celebri Poet. Ital. Liv. 1779. in reimfreyen Versen, und eines der besten Lehrgedichte der Italiäner.) — Const. Landi (Ihm wird das, zu Piacenza 1459. 8. gedruckte Libro primo dell' arte poetica zugeschrieben.) — Bern. Giambullari (Sonaglio delle Donne (ohne Druckort und Jahrsz.) 4.) Sienna 1611. 4. Die Beschwerlichkeiten des Ehestandes) — Girol. Muzio (Arte poetica . . . Lib. tre, Ven. 1551. 8. in reimfreyen Versen.) —

Aluig.



Aluig. Dardano (La bella e dotta difesa delle Donne, Ven. 1554. 8. Nur das erste Buch dieser Vertheidigung ist in Terzinen abgefaßt, und bestehet aus 9 Gesängen.) — Tito Giovanni, Scandianese († 1582. I quattro libri della Caccia .... Vin. 1556. 4. in Octaven.) — Gabr. Simnoni (La Natura ed effetti della Luna nelle cose umane, in seiner Metamorfose, Lione 1559. 8.) — Gius. Cantalini (1560. La Psiche ... Ven. 1566. 4.) — Melat. Fiordiano (... Della natura e qualità di tutti i pesci ... Arim. 1576. 4. Eine trockene, in Octaven abgefaßte, Beschreibung aller Fische.) — Paolo del Rosso (La Fisica ... Par. 1578. 8. in Terzinen.) — Senof. Bindassi (Il Diporto della Villa ... Ven. 1582. 8.) — Aless. Tesauro (Della Sereide ... Lib. due, Tur. 1585. 4. Verc. 1777. 8. in reimfreyen Versen.) — Greg. Duchi (La Scacheide, Vic. 1586. 4.) — Bern. Baldi (La Nautica, Ven. 1590. 4. vier B. in reimfreyen Versen.) — Erasmo di Valvasone (La Caccia ..., Berg. 1591. 4. Ven. 1602. 8. in Octaven; ein ganz gutes Lehrgedicht.) — Bon. Rosa (Poema sacro del ben pensare .... Nap. 1609. 8.) — Giov. Botero (La Primavera, Tor. 1609. Mil. 1611. 8. 6 Gesänge.) — Mart. d'Aglio (L'Autunno ... Tur. 1610. 8.) — Vinc. Filucci († 1622. Stanze sopra le stelle e Macchie solari .... Rom. 1614. 4.) — Gasp. Murtola (Delle pescatorie ... con la creazione della perla, Ven. 1617. 12.) — Aless. Gatti (La Caccia ... Lond. 1619. 8. 3 Bücher.) — Gius. Milani (Il ritratto vero e naturale della Donna Pudica e timorata d'Iddio ... Mil. 1619.) — Col. Nozzolini (Il sogno in sogno, ovvero il Verme da seta .... Fir. 1628 und 1635. 4. 6 Ges.) — Ant. Ciappi (Regola da preservarsi in sanità ne' tempi di sospetto di peste... Rom. 1630. 12. in Octaven.) — Andr. Santa Maria (La Venere sbandita, ovvero il Conquesto del terzo cielo .... Nap. 1632. 12.). — Margherita Costa (Flora feconda ... Fir. 1640. 4. zehn Ges. in Octaven.) — Andr. Trimarchi (Discorso Anatomico ... Messina 1644. 4. in 5 Büchern.) — Luc. Majoli (Candidi ricordi per saggiamente accasarsi ... Mil. 1645. 12. in Octaven.) — Marc. Ant. Zambeccari (Congresso filosofico di Parnasso ... Bol. 1647. 8. in Octaven.) — Eust. Pavia (L' Arte del Fuoco ... Gen. (1650.) 8. in Terzinen.) — Agost. Coltellini (Le instruzione dell' Anatomia del corpo umano ... Fir. 1660. 12. in Terzinen.) — Ant. de' Rossi (Imagine della Vita umana ... Nap. 1662. 8. 6 Gesänge.) — Piet. P. Giletti (Mondana politica delusa ... Poema pio, Mil. 1669. 12. in 14 Gesängen. Wie der Inhalt: so die Ausführung.) — P. Franc. Minacci (Il Mondo .... 1670. 12.) — Carlo Concari (La Morale versificata ... Ven. 1689. 12.) — Benj. Menzini (Arte poetica ... Rom. 1690. 8. in Terzinen; beste Ausg. Ein Auszug daraus in Hrn. Werthes vorzüglichsten ital. Dichtern.) — Liv. Campana (Il Mostro poetico, nel quale si contengono gli effetti e gli accidenti che sovrastano alla vita umana ... Foligno 1698. 12. In Octaven 7 Ges.) — Tom. Campailla (Adamo, o il Mondo creato ... Cat. 1709. 8. vollst. Mess. 1728. und Mil. 1743. 4.) — Piet. Jac. Mortello (Della Poetica, Sermoni, Bol. 1713. 8.) — Lud. Riccoboni (Dell arte representativa, Par. 1716. 8. Lond. 1728. 8. Deutsch in den Schriften der dänischen Gesellschaft zur Aufnahme des Geschmackes 1766.) — Lor. Magalotti (In s. unter dem Namen Linteo Elateo, Flor. 1723. 8. gedruckten Poesie finden sich Lehrgedichte von der Zubereitung allerley Speisen und Getränke, als La Merenda, Il Candiero, La Frittata; auch die Uebersetzung von dem englischen Gedichte

Gedichte des Philips, Cidder.) — Dav. Brunoni (Il Medico Poeta; ovvero la Medicina esposta in versi e prose ; . . Fabr. 1726. f. durchaus in Sonnetten abgefaßt.) — Alb. Tumermani I Canarini . . . Ver. 1728. 8. ein angenehmes Gedichtchen.) — Franc. Ippol. de Moya (La Digestione, Chilificazione, e Sanguificazione del Corpo umano . . . Mil. 1729. 12.) — Lor. Bellini (La Bucchereide . . . Fir. 1729. 8.) — Piet. Franc. Canuti (La Macchina umana . . . Ven. 1732. 8. Sowol von dem menschlichen Körper, als von seinen Krankheiten.) — Franc. Anderlini (L'Anatomico in Parnasso . . . Pes. 1739. 8.) — Girol. Baruffaldi (Il Canapajo . . . . Bos. 1741. 8. Acht Bücher in reimfreyen Versen.) — Jac. Ant. Sanvitale (Poema parabolico, div. in Morale, Politico e Fisico. Ven. 1646. f. Jede Abtheilung in 6 Gef. und in Octaven.) — Von einem Ungenannten (La Moda . . . Ven. 1746. 4. In 133 Octaven.) — Giorgetti (Il Filugello, o Bacco di seta, Ven. 1752. 4.) — Ever. Audrigo (Egloghe filos. . . . ne' quali si spiegano varie delle più celebri Opinioni della moderna fisica, Fir. 1753. 8.) — Tommaso de' Natali (La filosofia Leibniziana . . . Fir. (Palunno) 1756. 4. aber bis 1771. unterdrückt. So abgezogen die Materie an und für sich ist: so vortreflich hat der Dichter sie doch zu versinnlichen gewußt, und so viel wahren dichterischen Geist gezeigt.) — Giovb. Spolverini (La coltivazione del riso, Ven. 1758. 4.) — Adamo Chiusole, Conte del Roveredo (Precetti della pittura, Lib. IV. Vic. 1761. 8. verm. mit 4 Büchern, Ven. 1769. 8. etwas prosaisch.) — Picc. Petra, Herzoginn von Vasso Girardi (Consiglio d'una madre al suo figlio 1767. 4. Französ. durch Pingeron, Par. 1769. 8.) — Salvator Riva (Il Parnasso filosofico . . . Tom. I. Bologna 1767. 8. in reimfreyen Versen, und aus zwölf Gedichten bestehend, als Il Bene dello stato; Il Tempio della felicità; l'Impero delle passioni; l'asilo della virtù (wozu er einen besondern lat. Comment. De vera virtute . . . Luc. 1767. 8. drucken ließ) l'isola filosofica; Il congresso de' saggi; Il viaggio dell Interesse; vantaggio e i doveri della società; il genio benefattore; lo spirito familiare di Socrate; il ritiro da Silla; la moda delle scienze. Ob eine Fortsetzung erschienen ist, weiß ich nicht; die gegenwärtige Sammlung hat eine angenehme Versification, wenn gleich die Gedanken nicht zu den stärksten gehören.) — Giovb. Roberti (In der Raccolta di varie operette . . . Ven. 1767. finden sich von ihm sehr gute Lehrgedichte, welche vorher schon größtentheils einzeln gedruckt gewesen; als über die Erdbeeren, die Perlen, die Komödie, die Harmonie, u. a. m.) — Maria Guarnacci (gab unter seinem arcadischen Namen, Zelalgo Arassiano, Poesie, Luc. 1769. 4. heraus, welche eine Arte poetica in zwey Gesängen, Sogni de' filosofi della natura de' animali, enthalten, aber ziemlich prosaisch sind.) — Luigi Cassola (Degli Metalli, Mil. 1770. 8. und Dell' Astronomia, Lib. VI. ebend. 1774. So unpoetisch die Materie scheint: so dichterisch ist doch Plan und Ausführung.) — Ant. Mainoni (Il progresso di Pindo sopra l'efficacia della poesia nel promuovere la pubblica felicità . . . Mil. 1772. 12. etwas weitschweifig.) — P. de Marco (Il fluido elettrico applicato a spiegare i fenomeni dalla natura, Anc. 1772. 8. In Septimen. So dichterisch es aussieht, daß der Fall des Phaeton erst das electrische Feuer allenthalben verbreitet habe: so undichterisch ist es doch im Grunde, weil es durchaus nicht wahr ist.) — Ant. Capelli (Delle legge di natura . . . . Nap. 1772. 8. in 4 Büchern und reimfr. Versen; gehört zu den guten Lehrgedichten der Italiener.) — Luigi Ranieri (Unter dem Namen Arnerio Laurisseo gab er La Coltivazione dell' Anice, Ces. 1772. 8. in 2 Büchern

Büchern und reimfreyen glücklichen Versen heraus.) — Franc. Zacchiroli (L'inoculazione, Nap. 1775. 8. in reimfreyen Versen, und eines der angenehmsten Lehrgedichte der Italiener.) — Clem. Bondi (In s. Poemetti e rime varie, Ven. 1778. 8. ist ein, schon vorher zu Parma 1776. 8. gedrucktes Gedicht, Della felicità, in zwey Gesängen, und eines Della moda, in reimfreyen Versen, klar, fließend, angenehm; aber ein wenig zu prosaisch.) — Gr. Durante (L'uso, Berg. 1778. 8. Lehrgedicht in sofern es die Ausgelassenheit der italienischen Sitten darstellt.) — Cam. Zampieri (Tobbia, ovvero della educazione, Cagliar. 1778. 4.) — Dom. Simon (Le piante . . . . Cagl. 1779. 8. in vier Ges.) — Ant. Purgueddu (Il Tesoro della Sardegna ne' bachi e gelsi . . . . Cagl. 1780. 8. über den Seidenbau, in 3 Ges. und nicht ganz schlecht.) — Vinc. Monti (La Bellezza dell' Universo, Rom. 1781. 8. in Terzinen, voller einzelen guten Stellen.) — Lor. Barotti (La fisica, Ven. 1773. 8. Il Caffé, Parm. 1781. 8. zwey Gesänge. Die Fiction und Ausführung ganz artig.) — Franc. Bonafide (L'inoculazione del vajuolo, Tor. 1783. 4.) — Gianrinaldo Conte Carli (Im 16ten Bd. s. Opere, Mil. 1784. 4. 18 Bde. findet sich ein hieher, im Ganzen, gehöriges Gedicht, Landropologia, o sià della società, et della felicità.) — Abt Fortis (Dei cataclismi sofferti del nostro Pianto; engl. 1786. 8.) — G. Colpani (In s. Opere, Vic. 1788. 8. 4 B. finden sich Gedichte über das Nordlicht, den Regenbogen, die, wenn sie gleich keine eigentlichen Lehrgedichte sind, doch hieher gerechnet werden können.) — Uebrigens liefert Quadrio, in dem 6ten Band seiner stor. e rag. d'ogni poesia, Mil. 1749. 4. weitläuftigere Nachrichten von den Lehrgedichten der Italiener, welche er mit unter der epischen Poesie begreift.) — —

Lehrgedichte in spanischer Sprache: Christoval di Mesa (Arte poetica, in seinen Werken, Mad. 1607.) — Frey Lope de Vega Carpio (Nueva arte de hazer Comedias . . . . in s. Rimas, Mad. 1602. 4. Mad. 1613. 16. franz. von Charne, unter dem Titel, Nouvel pratique du Theatre, Par. 1704. 12.) — In der Sec. Parte der Poesias des Aug. de Salazar y Torres, Mad. 1694. findet sich ein moralisches Gedicht, Los quatro Estaciones del Dia, welches einzeln schöne Stellen hat. — Tom. de Yriarte (La Musica, Mad. 1779. 4. in fünf Gesängen. Ist eines der vortrefflichsten neuern spanischen Gedichte.) — Diego Ant. Regon de Silva (La Pintura, in 3 Ges. Segov. 1788. 8.) — S. übrigens des Velazquez Geschichte der spanischen Poesie, S. 425. — —

Lehrgedichte in französischer Sprache. Von den Lehrgedichten der Troubadours, heißt es, in dem Disc. prel. S. LXIV. vor ihrer Hist. litter. Par. 1774. 12. elles sont en petit nombre, mais curieuses par leur objet. Quelqu'unes contiennent des maximes de morale universelle . . .; quelques autres renferment des instructions relatives aux divers états de la société, specialement aux candidats de la Chevalerie, aux jeunes Demoiselles, aux Poetes, et aux Jongleurs . . . . La prolixité et les minuties y sont trop souvent fastidieuses . . . . Mais les Poetes ont eu quelquefois l'adresse d'encadrer leurs preceptes dans les agrémens de la fiction. C'est un jeune homme p. e. qui vient à la cour d'un illustre chevalier demander ses avis, et s'instruire dans son école; c'est un personnage respectable qui, dans une conversation fortuite, donne des leçons à la jeunesse u. s. w. Auch finden sich dergleichen unter den Gedichten von Nat. de Mons (ebend. B. 2. S. 186 u. f.) Pierre de Vidal (ebend. Bd. 2. S. 266 u. f. besonders S. 283.) — Unter den eigentlichen französischen Dich-

Dichtern hat Helynaud, meines Wissens, († 1209) das erste, hieher gehörige Gedicht, Vers de la Mort, geschrieben, welche Ant. Loysel (1595. 8.) heraus gab, und wovon sich mehrere Nachrichten in Massieus Hist. de la Poesie franc. S. 120. und in Goujets Bibl. franc. Bd. 9. S. 4 u. f. finden. — **Jean de Meun** (Bey s. Roman de la Rose, in der Ausg. von Langl. du Fresnoy, 1735. 12. 3 B. befindet sich nicht allein s. Testament, welches moralischen Innhaltes ist, sondern auch die Remontrances de Nature à l'Alchymiste errant, so wie die Antwort des Alchymisten, und zwey Gedichte von Nic. Flamel, und von la Fontaine, Le Sommaire philosophique und la Fontaine des Amoureux de Science, beyde gleichen Innhaltes, und aus eben diesem Zeitpuncte. Es ist, meines Bedünkens, merkwürdig genug, daß in Frankreich, so wie in England, beynahe die frühesten Dichter, Unterricht im Goldmachen haben geben wollen. Mehrere Nachr. von diesen Werken finden sich bey Goujet, Bd. 9. S. 65 u. f.) — **Guil. de Guilleville** (1330. Le Pelerinage de l'homme durant qu'il est encore vivant, Par. 1511. f. und unter dem Titel, Le Romant des trois Pelerinaiges, P. s. a. 4. S. Goujet, a. a. O. S. 72.) — **Jean Le Fevre** (1372. Le respit de la mort ... Par. 1533. 8.) — **Christine Pisan** († 1411. Les cent Hist. des Troyes, ou l'Epistre d'Othea, Deesse de prudence, Par. 1522. 4. S. Goujet, a. a. O. S. 423.) — **Al. Chartier** (1458. In s. Faitz et Ditz 1523. 4. Oeuvr. 1529. 8. 1617. 4. findet sich ein Breviaire de noblesse, welches, im Ganzen, hieher gehört.) — **P. Nesson** († 1433. Sein grand Calendrier et Compost des Bergers, s. a. 4. ist größtentheils lehrenden, aber schlecht lehrenden, Innhaltes.) — **Ungenannter** (Le Mirouer de monde ... Gen. 1517. S. Goujet, a. a. O. S. 226 u. f.) — **Pierre Michault** (Le Doctrinal du temps present, geschr. ums Jahr 1466. s. l. et a. 4. Gen. 1522. 4. In allegorischer Form, und abwechselnder Prose und Verse. La dance des Aveugles, Lyon s. a. 4. mit Holzschn. 1543. 8.) — **Franc. Guerin** (Compl. et Enseignemens ... Par. 1495. 8.) — **Jean de Castel** (Le Miroüer des pecheurs et pecheresses, s. l. et a. 4. in drey Büchern.) — **Ungen.** (L'Abusé en Court, Vienne 1484. f. Lyon s. a. 4. S. Goujet, a. a. O. S. 366.) — **Olivier de la Marche** († 1501. Le Parement et Triomphe des Dames d'honneur ... Par. 1510. 8. Mehrere Nachr. giebt Goujet, a. a. O. S. 380 u. f.) — **Jean Meschinot** († 1509. Les lunettes des Princes .. Nantes 1488. 4. Par. 1522. 8. 1539. 16. S. Goujet, a. a. O. S. 407 u. f.) — **Laurent Desmoulins** (Le Catholicon des mal-Advisés, Lyon 1512. 1534. 8.) — **Guil. Alexis** (Le passetemps et de toute femme, Par. s. a. 8. Le Dial. du Crucifix et du Pelerin, P. s. a. 4.) — **Sim. Bourgounic** (L'espinette du jeune Prince, conquérant le Royaume de bonne renommée, Par. 1508. f.) — **Ungen.** (Le compost Calendrier des Bergeres, Par. 1499. 4. S. Goujet, a. a. O. Bd. 10. S. 187.) — **Guil. Michel** (La Forêt de conscience ... Par. 1516. 8. Le Siecle doré ... 1521. 4.) — In diesen Zeitpunkt ungefähr gehören: La Contenance de la table, s. a. et l. 4. und La Doctrine des Princes et des Servans (Par.) s. a. 16. — **Pierre Gringoire** (1544. Le casteau d'amour; les cent Prov. dorés et moraux; les dits et autorités des sages Philosophes; les notables Enseignemens, Adages et Proverbes; les menus propos und le chasteau de l'amour, von welchen Goujet, a. a. O. Bd. 11. S. 212. mehrere Nachrichten giebt.) — **Jean Breche** (Le Manuel Royal .... Tours 1541. 4. L'honneste exercice du Prince 1544. S. Goujet, a. a. O. S. 354.) — **Ant. du Saix** († 1579. L'esperon de discipline ... s. l.

1532.

1552. 8. 2 Th. Petitz. fatras d'ung Apprentis . . . Lyon 1538. 8.) — Maurice Seve (Microcosme, Lyon 1562. 4. Ein Gd. über den Menschen in 3 Büchern) — Pernette du Guillet (In ihren Rymes . . . Lyon 1545. 8. 1552. 8. finden sich moralische Gedichte über Liebe und Freundschaft.) — Jean Bayf († 1591. Seine Oeuvr. Par. 1572 u. f. 8. 2 Bd. enthalten einige hieher gehörige Gedichte, als Les Météores u. a. m. Einzeln hat er Mimes, Enseignemens et Proverbes 1576 herausgegeben. S. Goujets Bibl. franc. Bd. 12. S. 351 u. f. und die Annal. poet. B. 7. S. 94.) — Remy Belleau († 1577. Les amours et nouv. echanges des pierres precieuses, vertus et proprietés d'icelles . . . Par. 1576. 4.) — Jacq. Pelletier (Seine Oeuvr. poet. . . . intitulez Louanges . . . . Par. 1581. 4. sind gröstentheils lehrenden Innhalts.) — Jean Ed. du Mounin (In s. Nouv. Oeuvr. 1582. 12. findet sich ein Disc. philos. et histor. de la poesie philos. in schlechten Reimen.) — Jean le Masle (Sein nouv. Recreat. poetiques . . . Par. 1580. 8. enthalten deux Disc. de l'origine du Droit et de la Noblesse; des Incommodités de la vieillesse, de la vraie amitié, u. d. m.) — Pierre de Javercy (Seine Recreat. puériles . . . Par. 1589. 8. enthalten gröstentheils Lehrgedichte für die Jugend.) — François Habert (Ausser allerhand allegorisch moralischen Gedichten, übersetzte er auch, aus dem Lat. des Augerelli, Les trois livres de Chrysopée, c'est-à dire, l'art de faire l'or . . . Par. 1549. 8. und schrieb La misère et la calamité de l'homme . . Par. 1550. 8. in 2 Büchern.) — If. Habert (Les trois livres des Météores . . . Par. 1585. 8. nicht schlecht für seine Zeit.) — Milles de Norry (Les quatre premiers livres de l'Univers . . . Par. 1583. 4.) — Guil. de Chevalier (Le Décez ou fin du monde . . . div. en trois Visions, Par. 1584. 4.) — Edm. du Boulay (Le combat de la chair et de l'esprit . . . Par. 1549. 8. Gesprächsweise abgefaßt.) — Rob. le Rocquez (Le Miroir de l'Eternité . . . Caen 1589. 8. — Jacq. Gireulde (Le Thresor immortel . . . Rouen 1556. 8. Die Nothwendigkeit und Vortheile des Almosengebens.) — Clov. Hesteau (1578. Ihm wird das Poeme philos. de la Physique minerale, welches erst Par. 1620. 8. gedruckt wurde, zugeschrieben.) — Artus Desire (Hat allerhand geistliche, oder vielmehr catholische Gedichte geschrieben, von welchen Goujet, in s. Bibl. franc. Bd. 12. S. 132 u. f. Nachr. giebt.) — Gui du Faur de Pibrac († 1584. Plaisirs de la vie rustique, Par. 1598. 8. und bey s. Quatrains, Par. 1667. 8.) — Cl. Mermet (In s. Oeuvr. Lyon 1583. 8. finden sich einige moralische Gedichte, als du devoir des femmes; le moyen singulier de garder les femmes d'etre mauvaises, u. a. m.) — Rene Bretonnayau (La Generation de l'homme . . . Par. 1583. 4. S. Goujet, a. a. O. S. 207 u. f. und die Annal. poet. Bd. 11. S. 1 u. f.) — Guil. du Buys (In s. Oreille du Prince, Par. 1582. 8. und mit dem Titel, Oeuvr. 1583. 12. finden sich Gedichte über Adel, Almosen, Geiz u. d. m.) — Jean Passerat (Le chien courant, Par. 1597. 4.) — Cl. de Trellon (Sein Cavalier parfait, Lyon 1597. 12. und in s. Oeuvr. 1605. 12. gehört im Ganzen zu den Lehrgedichten.) — Ph. Hegemon Guide (La Colombière et Maison rustique . . . Par. 1583. 8. ist indessen mehr beschreibend, als lehrend.) — Jean B. Chasinet (Le mespris de la vie et consolation contre la mort, Besanc. 1594. 12. Aus Sonetten, Oden, Gebethen und Discours zusammen gesetzt.) — Ger. François (Les trois premieres livres de la santé, Par. 1583. 16. — Cl. Gauchet (Le plaisir des champs, Par. 1583. 4. 1604. 4. in vier Büchern.) — Jud. Sterlier (Le grand tombeau du monde,

monde, ou Jugement final . . . . Lyon 1606. 8. — Jos. du Chesne La Morocosmie, ou de la folie, vanité et inconstance du monde . . . Lyon 1583. 4. Le grand Miroir du monde . . Lyon 1593. 8.) — Odet de la Noue (Paradoxes, que les adversités sont plus necessaires, que les prosperités . . . Roch. 1588. 8.) — Olivier de Morault (Poeme et bref disc. de l'honneur, où l'homme estoit colloqué en l'estat de sa creation . . Rennes 1600. 4.) — Christph. Gamon (In s. Jardinet de Poesie, 1600. findet sich ein Disc. de l'Astronomie inferieure. und le Thrésor des Thresors, worin er die Kunst, Gold zu machen, lehren will.) — Franc. Beroald de Verville (Les cognoissances necessaires; le Livre de l'ame und l'Idée de la Republique, bey s. Apprehensions spirit. P. 1583. 12.) — Annibal de Lortigue (In s. Poemes div. Par. 1617. 12. findet sich ein Discours militaire, welcher wenigstens anwendbare Gedanken enthält, und einige andre moralische Gedichte, als La vertu, la vaillance, Disc. sur la nourriture u. d. m.) Ant. Mage de Fief-Melin (S. Oeuvr. Poit. 1601. 12. enthalten, unter andern, L'image d'un Mage, ou le Spirituel, in sieben Versuchen.) — Nic. Vauquelin des Yvetaux (L'education des Princes.) — Gabr. Gilbert († 1680, L'art de plaire.) — Nic. Boileau (L'art poetique, s. den Art. Dichtkunst.) — Jean de la Fontaine († 1694. In s. Oeuvr. posth. Anv. 1736. 4. 3 Bd. à la Haye 1729. 12. 3 Bd. findet sich im 1ten Bd. ein sehr schwaches Lehrgedicht, la Quinquina, in 2 Gesängen.) — Genest, Bischof (Les Principes de la Philosophie, Par. 1717. 4. höchst prosaisch.) — P. de Villiers († 1728. Seine Oeuvr. à la Haye 1712. 12. enthalten, l'art de prêcher; de l'education des Rois dans leur enfance, in 4 Ges. De l'amitié, in 4 Gesängen. So gut die Lehren seyn mögen: so wenig dichterisch sind sie doch vorgetragen.) — Louis Racine († 1758. 1) La Grace, 4 Ges. Par. 1722. 12. In das Deutsche übersetzt von Flor. Arn. Consbruch, Frkf. 1747 u. 1752. 8. von Mart. Chrstn. Schäfer, Bresl. 1756. 8. 2) La Religion, 6 Ges. Par. 1742. 12. u. hernach beyde in s. Werken, Amst. 1745. 12. 6 Bd. In das Lateinische übersetzt von Bread, Oxf. 1748. 12. In das Ital. von Gianfr. Guenzi, Tor. 1746. 8. in reimfreyen Versen; von Venuti, Ven. 1748. von Carro, Rom. 1761. 4. In das Englische, von Elphingston; in das Deutsche, von J. M. von Loen, Frft. 1744. 8. und bey der oben angeführten Uebersetzung des ersteren. Dieses letztere ist unstreitig das bessere von beyden, obgleich nichts weniger, als so stark und dichterisch, wie der Gegenstand gemacht werden könnte. Von diesem Gedichte handelt der 20te der Briefe zur Bildung des Geschmackes, im 2ten Th. neuer Ausg.) — Gil. Th. Asselin († 1767. La Religion . . 1725. 8.) — Gouge des Cessieres (Sein Art d'aimer erschien, so viel ich weiß, zuerst in dem 2ten Bande der Bibl. choisie, Amst. 1747. 12. in vier Ges. und nachher einzeln, Par. 1745. 8. In sechs Ges. 1750. 8. Les jardins d'Ornemens ou les Georgiques franc. Amst. 1753. 12. vier Ges. Zusammen in d. Trois Poemes 1769. 12. Das letztere ist das bessere. In den Briefen zur Bildung des Geschmackes handelt der 18te des 1ten Th. n. Ausg. davon.) — Paul Alex. Dulard († 1760. La Grandeur de Dieu dans les merveilles de la Nature, P. 1750. 8. Par. 1758. 8. Der Gegenstand ist sehr flüchtig behandelt, und sehr prosaisch. Der 21te der Briefe zur Bildung des Geschm. im 2ten Th. n. A. handelt davon.) — J. Mich. Sedaine (Le Vaudeville, Par. 1756. 12.) — Frcs. Arouet de Voltaire († 1778. 1) Discours sur l'homme; sieben an der Zahl, geschrieben in den J. 1734-1737. 2) La religion naturelle geschr. 1751. und unter dem Titel, La loi naturelle, in 4 Ges. oder Theilen. 3) Sur le désastre de Lisbonne, geschr. 1755; sämmtlich

im 12ten Bd. s. Oeuvr. Ausg. von Beaumarchais.) — Jos. du Fresne de Francheville (Le Bombyx, ou le ver à soye en VI livr. Berl. 1754. 12.) — Ch. Franc. Vallier (L'amour de la patrie 1754. 8. Le Citoyen 1759. 8. in drey Ges. — Ant. Alex. H. Poinsinet (L'inoculation, Par. 1756. 8.) — Jos. de Cures de Cogollin († 1760. De l'education, poeme en IV chants, Par. 1757. 8. Mehr moralisirend, als darstellend.) — Cl. Jos. Dorat († 1780. 1) Essai sur la declamation tragique (Par.) 1758. 8. vermehrt 1761. 12. verm. unter dem Titel: La declamation theatrale en III chants, Par. 1766. 8. vollst. in vier Gesängen, in den Oeuvr. Par. 1769. 12. 9 Bde. Clement. in s. Observat. . . . Gen. 1771. 8. setzt das Gedicht ziemlich tief herunter, und behauptet zugleich, daß die französische Sprache keiner eigentlichen Lehrgedichte fähig sey, weil die Kunstausdrücke, (termes techniques) deren sie nicht entbehren könne, sich nicht mit dichterischer Darstellung vertragen.) 2) Ma Philosophie, Par. 1771. 8. Deutsch, Leipz. 1773. 8. beyde Gedichte mehr leicht und angenehm versificirt, als lehrreich. Von dem erstern handelt der 20te und 21te der Briefe zur Bildung des Geschmackes im 1ten Th. n. Ausgabe.) — Edm. de Sauvigny (La Religion revelée, Par. 1758. 12. Nachahmer des Racine, und größtentheils unter ihm.) — Ambros. Jos. Feutry (Le temple de la Mort, 1753. 8. Und in dem Portefeuille trouvé, Gen. 1758. 12. finden sich von ihm, les tombeaux; und einzeln erschienen les Ruines, Par. 1761. 12. zusammen in den Opusc. Par. 1771. 12. Das letztere ist meines Bedünkens, durch die eingestreuten Digreissionen, das bessere.) — Ein Ungenannter (l'Art de converser, Par. 1758. 12. vier Gesänge. Unterhaltend durch die eingestreute Satyre, und mit Anmuth geschrieben.) — Oliv. de Villeneuve (Sur le principe univ. des corps 1759. 12.) — Cl. Henr. Watelet (l'Art de peindre, Par. 1760. 4. und 12. Amst. 1761. 12. mit Dufresnoy u. Marsy. Deutsch, Leipz. 1763. 8. Eben so lehrreich und wahr, als, wenn es lehrreich bleiben sollte, dichterisch. Lettre . . . contenant quelques observations sur le Poeme de l'art de peindre, Par. 1760. 12. Dichterisch wird es in dem 29ten der Briefe zur Bildung des Geschmackes, im 1ten Th. n. Ausg. betrachtet.) — Du Moulin Essais sur l'Art de decorer les Theatres, Par. 1760. 12. Unterrichtend genug, aber nicht vergnügend.) — Lavergne Les Saisons 1760. 12.) — Frcs. Cailhava (Remèdes contre l'amour, Par. 1762. 8. durchaus didactisch.) — Le Bret (Les quatre Saisons 1764. 4. Essai d'une Poetique à la mode, 1770. 12. Mehr Satire, als Lehrgedicht.) — G. H. Gaillard (La necessité d'aimer 1764. 8.) — Roch. de Chabannes (Disc. philos. et morales . . . 1764. 4.) — S. B. Gillet (De l'imprimerie, 1765. 8.) — Jean Fontaine Malherbes (La rapidité de la vie 1766. 4. Disc. sur la Philosophie 1766. 4.) — Champfort (L'homme de Lettres, Amst. 1766. 8.) — Rozoi (1) Les Sens Lond. (Par.) 1766. 8. mit Kupf. in 6 Ges.) — 2) Le Genie, le Gout et l'esprit, Par. 1766. 12. in vier Ges. Auch in s. Oeuvr. Par. 1770. 12. Mit Lebhaftigkeit und Freyheit geschrieben.) — Michel (La Peinture, 1767. 8.) — Alex. Jacq. Bessin (L'Ecole du Sage, Amst. 1767. 8.) — Le Prieur (La necessité d'etre utile, 1768. 8.) — Ant. Mar. Le Mierre (La peinture, Poeme en trois Chants, Par. 1769. 4. und 8. Amst. 1770. 12. Mit mehrerer Wärme, aber deswegen im Grunde nicht viel dichterischer, als Watelet. Bey Gelegenheit dieses Gedichtes erschienen, meines Wissens, des Clement Observations crit. sur differens Poemes de la Peinture. 2) Les fastes ou les usages de l'année en XIV ch. 1779. 8. hart versificirt, aber sonst voll glücklicher Schilderungen, und mit vieler Wärme geschrieben.

ben. Auch gehören noch verschiedene von seinen, von der Acad. franc. gekrönten Gedichten, als L'Empire de la Mode 1754. 4. La Sincerité 1754. 4. Les Hommes unis par les talens 1757. 4. hieher.) — Leonard (La Religion 1770. 8. La voix de la Nature, bey s. Pastor. 1771. 8. und in s. Oeuvr. 1788. 8. 3 B.) — J. Jacq. le Franc. de Pompignan (Disc. philos. 1771. 12. zuerst bey s. Poes. sacr. 1751. 8. 1763. 4.) — De la Harpe (Des talens dans leur rapport avec la société et le bonheur 1771. 8. Conseils à un jeune Poete 1775. 8.) — Ungen. (Le Code des Amans, Amst. 1771. 8. in drey Ges.) — Cl. Helvetius (Le bonheur en six chants, 1772. 8. Ein posthumes, unvollendetes Werk, welches wenig dichterisches Verdienst hat.) — Coudray (Le luxe en six ch. 1773. 8. Ohne alles Verdienst.) — Joach. Gagniere (Les Principes de Physique . . . Avign. 1773. 12. Im Ganzen nicht unglücklich; obgleich hin und wieder trockene und matte Stellen.) — Rosset (l'Agriculture, Par. 1774. 12. in sechs Ges. mit einem Disc. sur la poesie georgique, der mehr historisch als critisch ist; vermehrt mit 3 Ges. 1783. 4. Das Ganze ist sehr trocken und unpoetisch.) — Abt Roman (l'Inoculation, Par. 1774. 8. vier Ges. Eines der reizendsten französischen Lehrgedichte.) — Doigny (La dignité des gens de lettres 1774. 8. Disc. d'un Negre à un Européen 1775. 8.) — Louis François de Neufchateau (Disc. sur la maniere de lire des vers 1774. 8. Le desinteressement de Phocion. Nancy 1778. 8.) — De la Fargue (Sur les agremens de la campagne, 3 Ges. in s. Oeuvr. 1774. 8.) — Pierre Jos. Bernard († 1775. L'art d'aimer . . . 1775. 8. 1780. 12. Ehe das Gedicht gedruckt wurde, stand es in großem Rufe; wie es erschien, warf man dem Verf. de la secheresse, des expressions recherchées, des defauts d'harmonie und peu de sentiment vor. Die Liebe ist darin fast nur von der sinnlichen Seite betrachtet. Indessen fehlt es ihm denn doch nicht an angenehmen Dichtungen.) — Abt Launay (Les plaisirs de la ville 1775. 8.) — Sacy (L'esclavage des Americains et des Negres 1775. 8.) — Tressçol (Sur la pitié que l'on doit aux malheureux 1776. 8.) — Abt de la Serre (L'Eloquence, Lyon 1778. 8. 6 Ges. — L'Escalier (La Peinture, 1778. 8.) — Cournand (Essai sur les differens styles dans la Poesie 1780. 24. Verb. mit dem Titel: Les Styles 1781. Vier Ges. Der Verf. nimmt, ausser den drey gewöhnlichen Stylen, noch einen vierten an, welchen er le sombre nennt.) — Maillier (L'Architecture 1781. 8. Drey Ges. und sehr prosaisch.) — Gree (La navigation 1781. 8. mit K. Vier Ges. etwas dichterischer, als das vorige.) — De Lisle (Les Jardins, ou l'art d'embellir les paysages 1782. 4. 8. 16. Engl. Lond. 1789. 8. Unstreitig eines der angenehmsten Lehrgedichte des Französischen Volkes.) — Frcs. Jul. Alix (Les quatre Ages de l'homme 1782. 8. Verb. 1784. 8.) — Dourneau (L'immortalité de l'ame 1782. 8.) — Counilhe (La liberté des mers 1782. 8.) — Flins (Discours en vers 1782. 8.) — Rivarol (De la nature et de l'homme 1782. 8.) — Duplain (Guimard, ou l'art de la Danse pantomime 1783. 18.) — Le Blanc (Sur la necessité du dramatique et du pathetique en tout genre de poesie 1783. 8.) — Pastoret (Sur l'Union qui doit regner entre la Magistrature, la Philosophie et les Lettres 1783. 8.) — Valette (Les Physiognomies 1784. 8.) — Ungen. (Disc. sur la Société 1784. 8.) — De Pis (l'Harmonie imitative de la langue françoise 1785. 8. Vier Ges. worin die Harmonie bis zum Lächerlichen getrieben wird.) — Dailland de la Touche (L'enfant prodigue, Gen. 1785. 8. Acht Ges.) — Ungen. (Le danger des régles dans les Arts 1785. 4.) — Ungen. (Les moeurs

moeurs 1786. 8. Sieben Ges. und mittelmäßig.) — **Berton de Chambelle** (Les Sages du jour 1786. 8.) — **Ungen.** (Essai sur la nature champêtre 1787. 8. Fünf Ges.) — **Fontanes** (Le Verger 1788. 8.) — **Ungen.** (Le Sage du jour 1788. 8.) — **Fdr. Marmontel** (Der 17te Th. s. Oeuvr. enthält vier Disc. über Stärke und Schwäche des menschlichen Geistes, über Beredsamkeit, Geschichte und Nachruhm.) — **Millin de Grandmaison** (Sur la liberté du Theatre 1790. 8.) — — Französische Lehrgedichte von Deutschen: **Friedrich** II. **K. v. Pr.** (L'art de la guerre, 1757. 4. und nachher noch oft; in 6 Ges. Ital. von Sanseverino, Par. 1761. 8. Engl. von J. H. Pye 1780. 4. und im 2ten Th. s. P. 1787. 8. 2 B. in sehr harmonischen Versen. Deutsch, in Versen, von Joh Fried. A. Kazner, Berl. 1760. 8. Auch verschiedentlich in Prose. Unterrichtend genug; aber nicht sehr dichterisch.) — **C. G. v. Bar** († 1768. Consolations dans l'adversité, Lond. 1758. 8. 7 Bücher; noch schlechter, als seine Epitres. 2) L'Anti Hegesias, ou Dial. sur le Suicide, Lond. 1762. 8. — **H. Salchli**, ein Schweizer, (Les causes finales et les directions du mal, Berne 1784. 8. Le Mal, ebend. 1789. 8. in vier Gesängen.) — —

**Lehrgedichte in englischer Sprache:** Die ältesten englischen Gedichte, welche sich hieher rechnen lassen, scheinen von **J. Gower** († 1402) geschrieben zu seyn. Freylich sind schon die frühern allegorischen (s. den Art. **Allegorie**) größtentheils moralischen Innhaltes; aber Gower scheint, dem Cibber zu Folge (Lives, Bd. 1. S. 23) welcher ihre lateinischen Titel daselbst anführt, deren ganz eigentliche abgefaßt zu haben. — **J. Scogan** (1470. Unter seinem Nahmen ist eine, im Ganzen hieher gehörige, Moral Ballad vorhanden, welche in Chaucers Werken gewöhnlich mit abgedruckt ist. — **J. Norton** (1477. The ordinal, in Asmohles Theatr. Chem. Lond. 1652. 8. abgedruckt; lat. von Mich. Maier, Frft. 1618. 4.) — **G. Ripley** (1477. The compound of Alchimy, Lond. 1591. 4. und in dem angeführten Theatr. Chem.) — **John Skelton** († 1529. In dem Verz. s. Schriften, bey Cibber (a. a. O. S. 30) finden sich Peregrinations of human life, The art of dying well und The art of speaking eloquently, von welchen ich aber nicht weiß, ob sie gedruckt sind.) — **Th. Churchard** († 1570. Unter seinen Gedichten scheinen verschiedene moralischen Innhaltes gewesen zu seyn, als a Discourse of virtue, u. a. m. S. Cibber, a. a. O. S. 65.) — **Thom. Tusser** († 1580. Schrieb, dem Warton zu Folge, hist. of poet. Bd. 3. S. 298. Five hundred pointes of good Husbandrie, Lond. 1557. 4. 1610. 4. — **John Davies** († 1626. Nosce te ipsum, zuerst 1591 gedruckt und zuletzt in s. Works, Lond. 1773. 12. unter dem Titel: On the Origin, Nature and Immortality of the Soul; in vierzeiligen gereimten Strophen, worunter sich einige ganz gute befinden. Auch gehört noch s. Orchestra, a Poem. expr. the Antiquity and excellency of Dancing, in a Dial. hieher. Das Leben des Verf. ist im 1ten Bd. S. 167. von Cibbers Lebensbeschreibung zu finden.) — **Th. Overbury** († 1613. The Remedy of Love, in two parts, Lond. 1620. 8. Auch gehört sein Gedicht, The Wife, im Ganzen, hieher. Sein Leben ist in Cibbers Lives, Bd. 1. S. 113 u. f. beschrieben.) — **Th. Lodge** († 1625. Alarm against Usurers, containing tried experiences against worldly abuses, L. 1584. Euphues Golden Legacy.) — **Fulk Greville, Lord Brooke** († 1628. Bey s. dramatischen Stücken, L. 1633. f. findet sich ein Treatise on human learning und ein Treatise of wars, beyde, in sechszeiligen Stanzen geschrieben, welche lehrenden Innhaltes sind. Sein Leben ist im Cibber, Bd. 1. S. 173 u. f. beschrieben) — **Wilh. Alex. Gr. von Stirling** († 1640. Doomsday, or the Great Day of

of Lord's Judgment 1614. 1720. In zwölf Büchern, welche der Verf. Stunden (Hours) nennt. Sein Leben ist im Cibber, I. 313. erzählt.) — **Dillen Wentworth, Gr. v. Roscommon** († 1684. S. den Art. Dichtkunst, S. 674.) — **Edm. Waller** († 1687. Von seinen Gedichten gehören hierher: 1) On divine love, VI. Cant. deutsch in der britt. Biblioth. 2) On the fear of God, II. Cant. 3) On divine poesy, II. Cant. Sämmtlich im Alter geschrieben, und beynahe ohne alles dichterische Verdienst. Sie finden sich in den Ausg. seiner Gedichte durch Fenton, Lond. 1729 und 1744. 8. Durch Stockdale, Lond. 1772. 8. wo sich zugleich eine Lebensbeschreibung des Dichters, so wie in Johnson's Lives Bd. 1. S. 328. Ausgabe von 1783. findet.) — **John Denham** († 1688. Cato Major, or old Age, aus der bekannten Schrift des Cicero gezogen, aber mit Auslassungen und Zusätzen.) — **John Pomfret** (In s. Poems, Lond. 1699. 8. finden sich einige Gedichte moralischen Innhaltes, als The choice, upon the divine Attributes, a prospect of death, und sein Leben im Cibber, Bd. 3. S. 218.) — **John Philips** († 1708. The Cyder, Lond. 1704. 8. Ital. in den Poesie di Lindore Elateo (Magalotti) Fir. 1723. 8. Französ. in Yard's Idée de la poesie angloise, Amst. 1749. 12. Der Plan sagt nicht recht viel; aber es hat eine Menge einzeler, schöner Stellen, und anziehende Digressionen. Der 9te der Briefe zur Bildung des Geschmackes, im 1ten Th. n. Ausg. handelt davon. Ein Leben des Dichters findet sich in den, dem Cibber gewöhnlich zugeschriebenen Lebensbeschreibungen Bd. 3. S. 143.) — **Wilh. King** (Seine Art of Cookery, in Imitation of Horaces art of poetry gehört, im Ganzen, hieher.) — **John Sheffield, Herz. v. Buckingham** (Essays on Poetry. S. den Art. Dichtkunst, S. 674.) — **Matth. Prior** († 1721. 1) Salomon in 3 B. Ein so langer fortwährender Monolog, so gute einzele Stellen er haben mag, muß langweilig werden. In das Deutsche ist er von Sim. Grynäus, Bas. 1757. in den so genannten vier auserlesenen Meisterstücken so vieler englischen Dichter, in Hexametern; auch noch in Prosa, Leipz. 1773. übersetzt. Auch eine lateinische Uebersetzung von einem H. Dobson ist davon vorhanden; und der 11te der Briefe zur Bildung des Geschmackes, im 2ten Th. handelt davon. 2) Alma or the Progress of human Soul, in 3 Ges. sichtliche Nachahmung von Hudibras, und einzeln mehr gefeilt, aber nicht so reich an Gehalt; unstreitig das bessere von beyden. Lateinisch gab es T. Martin 1763. 8. heraus. Eine gute Ausgabe s. Poems ist Lond. 1754. 8. 2 B. erschienen. Das Leben des Dichters findet sich in Johnson's Lives, Bd. 3. S. 1 u. f.) — **Will. Daves** (The anatomy of Atheism 1701. 8.) — **Rich. Blackmore** († 1729. Seine Creation, in sieben Büchern, Lond. 1712. 8. und auch bey der Ausg. der engl. Dichter von Johnson ist, unstreitig, eines der bessern, frühern, englischen Lehrgedichte. In das Deutsche ist es von J. F. v. Palthen, Bützow 1764. 8. übersetzt worden. The nature of Man. in drey Büchern, 1720. 8. und The Redeemer, Lond. 1728. 8. haben geringern Werth. Das Leben des Dichters wird von Johnson, Bd. 3. S. 65. erzählt. — **George Granville** († 1735. The progress of beauty ganz angenehm versificirt, obgleich weder reich an neuen, noch starken Gedanken. 2) Essay on unnatural flights in Poetry, stärker geschrieben, als das vorige. S. den Art. Dichtkunst, S. 675.) — **Somervile** († 1742. The Chace, in reimfreyen Versen. Das dichterische Verdienst, ob es gleich nicht unangenehm versificirt ist, ist nicht groß; in der vorgedachten Ausgabe befindlich; so wie sein Leben ebend. S. 166.) — **Rich. Savage** († 1743. 1) The Wanderer, Lond. 1729. 4. Ein Gedicht, welches die Absicht hat, zu lehren, daß aus jedem Uebel ein Gut entspringt; und unstreitig das beste Werk

dieses unglücklichen Dichters, obgleich die Anordnung selbst schlecht, oder besser, ob es gleich ohne alle Anordnung ist. 2) The Bastard, L. 1704. 8. Anfang und Ende sehr interessant. 3) On public spirit, with regard to public works, Lond. 1736. 4. Nachläßig im Ganzen gearbeitet, obgleich das, was er über die Aussendung von Colonien am Schlusse sagt, so neu, als schön gesagt ist. Nachher sind sie in s. W. Lond. 1776. 8. 2 Bd. so wie auch in der vorgedachten Sammlung gedruckt, bey welcher sich auch das, von Johnson bereits 1745. geschriebene Leben, verm. im 3ten Bd. S. 171 u. f. befindet.) — **Alex. Pope** († 1744. 1) Essay on Criticism. S. den Art. **Dichtkunst**, S. 674 u. f. 2) Essay on Man, in 4 Br. im J. 1733. Uebersetzt in das **Lateinische**, v. J. Sayer 1751. 4. Von J. Joach. Gottl. am Ende, in Hexametern, Witt. 1743. 8. und schlecht; von J. Costa 1775. und die zwey ersten Briefe von einem Ungenannten, bey mehrern lat. Gedichten, Kopp. 1775. 8. In das **Italiänische**, von Cel. Petracchi, nach dem Französischen in Prosa, Nap. 1742. 4. Von Castiglione, Bern 1760. 8. **In das Französische**: Von Silhouette, Par. 1736. 12. Lond. 1737. 4. Lausanne (mit einem Examen von Crousaz) 1737. 12. in Prose. Von J. Franc. du Resnel, unter dem Titel, Principes de Morale, Par. 1737. 8. in Versen, zu welchen Crousaz einen Commentaire, Gen. 1738. drucken ließ. Von Sere, Lond. 1739. 8. in Versen; von Millot 1762. 12. in Prosa. Von Fontanes 1783. 8. In das **Deutsche**, in Reime, von Brockes, Hamb. 1740. 8. in schlechte Prose, von Mylius, in den hall. Bemühungen; in matte Verse, Leipzig 1756. 8. In Hexametern von S. Gryndus, Bas. 1757. 8. In erträgliche Verse, von Christn. H. Kretsch, Altenb. 1759. 4. In der prosaischen Uebersetzung der sämmtlichen Werke Pope's, im 1ten Th. Hamb. 1760 u. f. 8. 5 Th. In sehr holprichte Verse von Joh. Jacob Harder, Halle 1771. 8. In sehr gute Prose von Hier. Pet. Schlosser, bey seinem Anti-Pope, 1776. 8. In reimfreye aber sehr unpoetische Jamben, Hamb. 1783. 8. Auch in das **Dänische** von einem H. Lohus, und in das **Russische** von Poposky. **Schriften darüber**: Das oben gedachte Examen des Crousaz übersetzte S. Johnson ins Englische 1738. 8. und Warburton schrieb eine Vindication, Lond. 1739. 8. dagegen, aus welchen Silhouette die (7) Lettres philos. et morales zog, welche sich, bey seiner Uebersetzung, in den Melang. de Litterat. et Philos. Haye 1742. 12. 2 B. finden. Reflex. sur . . . l'Essai sur l'homme, in zwey Briefen, in den Mem. de Trevoux, v. J. 1737. N. 26 und 46. Poeme de Pope convaincu d'impieté, Par. 1746. 12. von J. B. Gaultier machte Popen zu einem Ketzer. Pope, ein Metaphysiker! Danzig (Berl.) 1755. 8. veranlaßt durch eine sehr sonderbare Preisfrage einer ganzen königlichen Academie der Wissenschaften. Anti-Pope, von H. P. Schlosser 1776. 8. soll das Unzulängliche von Pope's System, daß alles, was ist, recht ist, zeigen. Auch handelt davon noch der 12-14te der Briefe zur Bildung des Geschmackes, im 2ten Th. der neuen Ausgabe. 3) Moral Essays, vier vortreflich geschriebene Briefe, in den J. 1733-1735. Uebersetzt in das **Französische**, von Silhouette (s. vorher.) **Allgemeine Erläuterungsschriften**: Essay on the Genius and Writings of Pope, Lond. 1756-1782. 8. 2 B. wovon der erste Theil sich deutsch, in der berl. Sammlung vermischter Schriften befindet. Wenn gleich, wider den natürlichen Zusammenhang, und wider die dichterische Verbindung der, in dem Essay on Man, vorgetragenen Ideen, sich sehr viel mit Rechte erinnern läßt; wenn gleich diese Ideen, einzeln, nicht neu sind: so ist denn doch die Darstellung, fast durchaus, sehr gut, und die Versification vielleicht die wohllautendste, welche irgend ein englisches Gedicht hat. Der Essay on Criticism, ist, meines Bedünkens, ein Meisterstück in dieser Gattung von Gedichten; und den Moral Essays dürfte

 schwer-

schwerlich irgend eine neuere Nation etwas entgegen zu setzen haben. Das Leben des Verf. ist in Cibbers Lives, B. 5. S. 219. und in Johnsons Lives, Bd. 4. S. 1. zu finden. Eine besondre Lebensbeschreibung hat Owen Ruffhead 1769. 8. und A historical Rhapsody on Pope, Th. Thyers 1782. 8. herausgegeben.) — **Hen. Brooke** (Universal beauty in six books, Lond. 1735. 4. und im 1ten Bd. der Collection of Plays and Poems, by H. Brooke, L. 1778. 8. 4 Bde.) — **John Brown** († 1766. Essay on Satire, bey Gelegenheit von Pope's Tode, und gewöhnlich mit bey den Werken desselben; aber auch in dem dritten Bande der Dodsleyschen Collection of Poems, S. 315 abgedruckt. Der 24te der Briefe zur Bildung des Geschmackes, im 1ten Th. n. Aufl. handelt davon.) — **Jam. Thomson** († 1748. Liberty, in s. W. Mit viel Wärme, und viel Imagination geschrieben. Das Leben des Dichters findet sich im 4ten Bd. S. 245. der Johnsonschen Biographien.) — **Aaron Hill** († 1749. Advice to the Poets, s. den Art. **Dichtkunst**, S. 675. Art of Acting 1746. 8. The Creation, The Judgment, u. d. m. sämmtl. in s. Werken 1754. 8. 4 B. Sein Leben ist in Cibbers Lives, Bd. 5. S. 252 zu finden.) — **Edw. Young** († 1765. 1) The last day, 3 Bücher, Oxf. 1713. 4. 2) The Power of Religion, 2 Ges. 1719. 3) Umschreibung des Buches Hiob, 1719. 4) The Night-thoughts, 1742 1744. 5) The resignation, in 2 Th. und vierzeiligten Stanzen, 1762. Ausgabe sämmtlicher Werke, Lond. 1762 1779. 8. 6 Bd. 1768. 4. 4 Bd. Uebersetzungen; italienische von den Nachtgedanken, durch Alberti, nach dem Französischen 1771. durch Battoni 1772. Von dem letzten Tage, durch Giovanni 1778. **Französische**: Von den Nachtgedanken, durch Le Tourneur, Par. 1769. Von den übrigen, durch eben denselben in den Oeuvr. de Young, Par. 1771. in Prosa, und sehr frey; die erste und zwente Nacht von Colardeau, in Versen; Eine Auswahl aus allen, von Moißy, unter dem Titel: Variétés philosoph. tirées de Young . . . . Par. 1770. 12. **Deutsche**: Von den vier erstern, durch Joh. Arn. Ebert, in den Uebersetzungen einiger poetischen und prosaischen Werke der besten englischen Schriftsteller, Braunschw 1754-1756. 8. 2 Bd. Die Nächte, einzeln (mit den Satyren,) ebend. 1760-1770. 8. 5 Bd. mit Text, und einem weitläuftigen Commentar. Das letztere, unter dem Titel: Gelassenheit im Leiden, ebend. 1766. 8. Sämmtlich, ohne Text und Commentar, unter dem Titel: Youngs Werke, ebend. 1769. 8. 3 Bd. in wohlklingende Prosa. Von den Nachtgedanken, durch Christn. Bernh. Kayser, Han. 1760-1761. 8. 2 B. mit dem Text, und in rauhe Hexameter. Von J. L. A. Steingräber, Gött. 1789. 8. in Versen. Von der Resignation: unter dem Titel: Verläugnung, durch J. J. Dusch, Alt. 1768. 8. in Prosa und mit dem Text. **Erläuterungsschriften**: Observations on the Night-thoughts . . . by Courtney Melmoth, Lond. 1776. 8. Les jours par un Mousquetaire noir, Par. 1770. 12. Der 16te und 17te der Briefe zur Bildung des Geschmackes, im 2ten Th. der n. Ausg. handelt davon. In dem 4ten Bd. S. 337. der Johnsonschen Biographien, so wie im 3ten Bd. der N. Bibl. der sch. Wissensch. findet sich ein Leben des Dichters. Ausser einer, etwas nachläßigen Versification, wird er, durch das Einerley der Ideen, und durch die, zum Theil, pretiöse Darstellung ermüdend.) — In diesen Zeitpunkt ungefähr gehören die, in der Dodsleyschen Collection of Poems by several hands, Lond. 1748. 8. 6 Bde. und nachher noch verschiedentlich gedruckt, befindlichen Lehrgedichte, als von **Bramston** (Art of Politiks, eine Parodie von Horazens Dichtkunst, Bd. 1. S. 256. der 5ten Ausg.) — **Benj. Stillingsfliet** Essay on Conversation, Bd. 1. S. 298.) — **Ungen.** (Lowth. The choice of Hercules, Bd. 3. S. 7) — **Jos. Warton** (The Enthusiast, Bd. 3. S. 99.

Deutsch

Deutsch im 5ten Bd. der Unterhaltungen; The pleasure of Melancoly, Bd. 4. S. 210. Deutsch, von Zachariä, in s. W.) — S. Jenyns (Art of dancing, B. 3. S. 146. Essay on virtue, Bd. 3. S. 175. und in s. Miscell. Poems 1761. 8. 2 B.) — Cooper (Estimate of life, in three parts, Bd. 3. S. 215.) — Gilb. West (Education in 2 Gesängen Bd. 4. S. 9) — Corn. Arnold (Commerce 1751. 4.) — Ungen. (Humanity 1751. 4. Ob das, unter eben diesem Titel, im J. 1765 erschienene Gedicht, eben dasselbe ist, weiß ich nicht.) — George Armstrong (On benevolence 1751. 8. The Oeconomy of Love, Lond. 1753. 4. vier Ges. The Art of preserving health, 4 Bücher, sämmtl. in s. Miscell. Lond. 1770. 8. Das letzte, deutsch, im Hamburg. physik. ökon. Patrioten; und Züllichau 1788. 8. auch handelt der 15te der Briefe zur Bildung des Geschmackes, im 2ten Th. d. n. A. davon. Die Darstellung ist gut, obgleich hin und wieder ein wenig überladen.) — Ayre (Four ethic Epistles opposing some opinions of Mr. Pope 1752. 8.) — Heinr. Jones (Merit. 1753. 4. The relief, or day-thoughts 1754. 4.) — Rob. Dodsley († 1771. On public virtue, Lond. 1754. 4. 3 Bücher, und nachher in den Trifles, L. 1756. 8. und in s. Miscell. Lond. 1772. 8. 2 B.) — James Hervey (Meditations . . . Lond. 1755. 8. 2 Bd. die nur hierher gehören, weil Th. Newcombe, Lond. 1765. 8. sie in reimfreye Verse brachte, in welchen der darin herrschende, spielende Witz, etwas erträglicher wird.) — Mark Akenside († 1770. The Pleasures of imagination, Lond. 1754. 8. und in s. W. L. 1772. 4. sehr verändert, 3 Bücher. Uebersetzt in das Ital. von Mazza, 1772. In das Französische, durch den Bar. d'Olbac, 1759. 8. In das Deutsche, Greifsw. 1756. 8. und schlecht. Ob sie gleich von den Vergnügungen der Einbildungskraft nicht schicklich, ohne Aeußerung von Einbildungskraft und ohne Besitz derselben, schreiben läßt: so ermüdet Akenside doch zuweilen durch die seine. Im Ganzen ist sein Gedicht eines der glänzendsten, das ich kenne. Der 18te und 19te der Briefe zur Bildung des Geschmackes, im 2ten Th. n. A. handelt davon; das Leben des Verf. ist im 4ten Bd. S. 435 der Johns. Biographien enthalten.) — John Davies (Immortality 1754. 4. und in s. Poet. Works 1773. 12.) — Cuthb. Shaw (Liberty 1765. 4. The race 1775. 4.) — Elisabeth Highmore (Ambition, 1757. f.) — John Dyer († 1758. The Fleece, Lond. 1757. 4. 4 Bücher. So unpoetisch der Gegenstand scheint: so vortreflich ist die Ausführung. Der 10te und 11te der Briefe zur Bildung des Geschmackes, im 1ten Th. n. A. handelt davon; und das Leben des Dichters findet sich im 4ten B. S. 318. der Johns. Biographien.) — Robert Lloyd († 1764. The Actor, 1760. 4. lebhaft genug, aber nachläßig. Es steht in s. W. Lond. 1762. 4. 1774. 8. 2 Bd. Noch zwey Gedichte von ihm, The Day, und The Night, gehören hierher; beyde sind noch nachläßiger abgefaßt.) — Thom. Nugent (The Nuptials Lond. 1761. 4. 3 Bücher. Interessant durch den Ton der Empfindung, welcher darin herrscht, und sehr gut versificirt.) — John Ogilvie (The Day of Judgement, Lond. 1759. 1762. 4. 2 Bücher; deutsch, von G. H. Martini, Leipz. 1761. 8. Providence, Lond. 1762. 4. verb. 1764. 4. 3 Bücher. Paradise 1769. 4. Sämmtl. in s. Poems on sev. subjects 1769. 8. 2 B. Das zweyte ist ein eigentlich allegorisches Gedicht, in welchem der Imagination, hin und wieder, zu viel Raum verstattet zu werden scheint. Der 8 – 10te der Briefe zur Bildung des Geschmackes, im 2ten Th. d. n. A. handelt davon. Auch gehört, im Ganzen, noch s. Solitude, or the Elysium of the Poets 1766. 4. und in s. Poems in so fern hieher, als des Verf. Absicht dabey, wie er sich ausdrückt war, to give the reader an idea . . of the character, merit, and discriminating excellencies of the most

most eminent brittish Poets.) — John Duncan (An Essay on happiness, Lond. 1762. 4. durchaus verändert, ebend. 1773. 8. in 4 Büchern, einzele schöne Stellen abgerechnet, ist das Ganze weitschweifig.) — Th. Godfrey (The Court of fancy 1763. 4.) — J. Langhorne († 1779. Enlargement of the Mind 1763-1765. 4. Precepts of conjugal happiness 1768. 4. The Country Justice 1774-1777. 4. in 3 Th. Das zweyte hat die beste Versification.) — J. Wilkes (Ihm wird der Original Essay on Women 1763. 4. 1771. 4. zugeschrieben.) — Jam. Grainger (The Sugar Cane: in four books, Lond. 1764. 4. Interessant durch die Neuheit des Gegenstandes, der sehr anschaulich, und interessant durch die Behandlung gemacht worden ist. Der 12te und 13te der Briefe zur Bildung des Geschmackes, im 1ten Th. d. n. A. handelt davon.) — Oliv. Goldsmith († 1773. The Traveller, Lond. 1765. 4. The deserted village, ibid. 1768. 4. Retaliation 1774. 4. und in s. W. Lond. 1780. 8. 2 Bd. Das erste hat die menschliche Glückseligkeit, das zweyte englische Misbräuche zum Gegenstand. In beyden ist Darstellung und Versification der Poesie des Pope gleich, und frey von dem Schwulste, der so vielen neuern englischen Gedichten eigen ist.) — Ungenannter (Beauty, a poetical essay in III. parts, Lond. 1765. 4.) — Ev. Lloyd († 1776. (The Curate 1766. 4. The Methodist 1766. 4. Conversation 1767. 4.) — Theoph. Thorn (The Demagogue 1766. 4.) — Ungen. (Essay on friendship 1767. 4.) — Ungen. (The Buck 1767. 4.) — Ungen. (The progress of Physik, in den Poems, Lond. 1767. 8.) — John Aldington (On Shooting 1767. 4.) — T. Underwood (The Impartialist 1767. 4. Liberty 1768. 4. Poems 1768. 8.) — Jam. Parsons (Life, 1768. 4.) — Hugh Downman (The Land of the Muses 1768. 4. Infancy 1774-1788. 4. sechs Ges. Mehr lehrreich, als dichterisch. Ob beyde, in s. Poems 1790. 12. sich finden, weiß ich nicht.) — Ungen. (The Rake's progress in X Cant. 1769. 8.) — Ungen. (The Satyrist, Lond. 1770. 4.) — Ungenannter (The pursuits of happiness, Lond. 1771. 4. sehr ungleich. — W. H. Roberts (A Poetical Essay on the Existence (Providence) of God, Lond. 1770-1771. 4. 3 Theile; in reimfr. Jamben.) — Jam. Foot (Penseroso, or the pensive Philosopher in his solitudes, a Poem in six books, Lond. 1771. 8. Die Ideen sind ziemlich alltäglich, und die Darstellung, zum Theil, überladen.) — Will. Mason (The English Garden, Lond. 1772-1781. 4. 4 Bücher. Mit einem Comment. Lond. 1783. 8. Frzsch. Par. 1788. 8. Deutsch, in Prosa. Leipz. 1773-1783. 8. Eben so lehrreich, als darstellend.) — Hall Hartson (Youth, a Poem, Lond. 1772. 4. Lebhaft und angenehm geschrieben.) — Richard Graves (The love of order, Lond. 1773. 4. und in der Euphrosine, or Amusements on the road of use, Lond. 1776. 8. Etwas einförmig.) — J. Brand (Conscience, Lond. 1773. 4.) — W. Gibbon (Conscience, Lond. 1773. 4. Interessanter durch die darin herrschende Sprache der Empfindung, als das vorige. Religion 1775. 4.) — Stockdale (The Poet, Lond. 1773. 4. Hat einzele schöne Stellen.) — Samuel Rogers (The choice 1774. 4. und in s. Poems 1782. 12. 2 B.) — Elisa Fell (On the Times, 1774. 4. und in ihren Poems 1777. 4.) — Th. Penrose (The flights of Fancy 1775. 4. P. 1782. 8.) — John Wise (Providence, in s. Miscell. P. 1775. 8. The System 1782. 8. Das System der Bibel, in fünf Büchern und schlechten Versen.) — G. Marriot (Female conduct, or the art of pleasing before and after marriage 1775. 8. in zwey Büchern; ist aber bereits die 3te Aufl.) — Robert Pratt, unter dem Namen von Courtney Melmoth (The

(The progress of painting, 1775. 4. Sympathy 1781. 4. Beyde in s. Miscell. 1785. 8. 4 Th. Humanity or the rights of nature, 1788. 4. Zwey Bücher, veranlaßt durch die Sache der Negern.) — Ungen. (Almeria, or parental advice 1776. 4.) — Ch. Ansty (Speculation, or a defence of mankind, L. 1777. 4. 1780. 4.) — Will. Hayley (An Essay on epic Poetry, Lond. 1780. 4. und in s. Poems 1783. 4. 1785. 8. 6 Bde. Ein vorzüglich schönes Lehrgedicht. S. auch in der Folge die Episteln.) — Th. Hallin Delemayne (Essay on Man 1779. 4.) — Th. Crabbe (The Library, 1781. 4. Der Verf. gehört zu den besten neuen Dichtern.) — Will. Halyburton (Georgics 1782. 8.) — J. Jerningham (Honoria, or the Day of all Souls 1782. 4. und in s. Poems 1786. 8. 2 B. Enthusiasm 1789. 4. in 2 Th. in deren ersten die schlechte, und im 2ten die gute Wirkung der Begeisterung dargestellt ist.) — Capel Loft (Eudosia, or a Poem on the Universe 1781. 8. ohne viel poetischen Geist.) — Pollingr. Robinson (The beauties of Painting 1782. 4. Etwas trocken.) — Jl. Ridley (Melampus or the religious Groves 1782. 4.) — John Dell (Poet. effusions of the heart 1783. 8.) — Mistreß Madan († ... The progress of Poetry 1783. 4. Wenn das Geschick der Poesie von diesem Gedichte abhienge, würde sie nicht viel Fortschritte gemacht hat.) — Spence Madan (The call of the Gentiles 1783. 4. Schwerlich dürften die Heiden durch dieses Gedicht sich haben bekehren lassen.) — Will. Bagshaw Stevens (Retirement, in s. Poems 1782. 4.) — Ch. Crawford (The Christian in IV books 1781. 8. Zum Glücke für das Christenthum ist der Christ selbst weit vollkommener, als dieses Gedicht.) — Rob. Noyes (Distress 1783. 4.) — J. H. Pye (The triumph of fashion 1770. 4. The progress of refinement in III parts 1783. 4. Shooting 1784. 8. Zusammen in s. Poems 1787. 8. 2 B. Amusement a poet, essay 1790. 4.) — Th. Holcroft (Human happiness, or the Skeptick, in VI. Cant. 1783. 4. Einzeln gute Stellen in einem etwas langweiligen Ganzen.) — Ungen. (Essay on modern agriculture 1783. 8. Der neuere Ackerbau ist unstreitig besser, als das Gedicht.) — Th. Moss (The imperfection of human enjoyments 1783. 4. Das ganze Verdienst des Gedichtes besteht darin, daß es sehr fromm ist.) — S. Hayes (Hope 1783. 4. Sehr schläfrig.) — Ungen. (The vanity of fame 1784. 4.) — Rich. Polwhele (The art of Eloquence 1785-1789. 4. Vier Bücher, und in s. Poems 1791. 4.) — Ungen. (Constancy 1784. 4.) — Ungen. (The veteran 1785. 4. — J. Colls (The Poet. 1785. 4.) — W. Cowper (In s. Poems 1782. 8. finden sich einige hieher gehörige Gedichte, als Hope, Conversation u. a. m.) — Ungen. (Nature in six books 1786. 8. Hier aber nur das erste Buch, und sehr unverständlich.) — Lucas Boocker (Poems on subjects sacred and moral 1785. 8. 2 B. gehören zu den mittelmäßigen.) — Ungen. (The pleasures of retirement 1786. 4. Die Einsamkeit kann gewiß mehr Vergnügen gewähren, als dieses Gedicht gewährt.) — Jam. Fordyce (In s. Poems 1787. 12. finden sich einige moralische Gedichte ohne vielen dichterischen Geist.) — Anna Yearsley (Ihre Poems 1787. 4. enthalten einige moralische Gedichte voll kräftiger Darstellung. Auch ist noch von ihr ein Gedicht über den Negern-Handel, On the Inhumanity of the Slave Trade, 1788. 4. vorhanden.) — W. Greenwood (A Poem written during a shooting excursion 1786. 4. Gehört zu den guten Gedichten.) — Ungen. (Female Virtues 1787. 4.) — J. C. Richman (The fallen cottage 1787. 4.) — Ungen. (Sketches of beauty, natural and moral 1787. 12. in sechs Büchern, welche, mit der Aufschrift des Gedich-

Gedichtes, in dem sonderbarsten Widerspruche stehen.) — **Ungen.** (The wrongs of Africa 1787-1788. 4. in zwey Theilen, eines der besten über den Sclavenhandel, erschienenen Gedichte.) **J. N. Puddicombe** (Sein Poem 1788. 4. darüber hat keinen so großen Werth.) — **Hanna More** (Slavery 1788. 4. Ohnstreitig das beste Gedicht über diesen Gegenstand.) — **Maria und Henrietta Falconar** (Poems on Slavery 1788. 4.) — **Hel. Maria Williams** (A Poem on the Bil . . . regulating the Slave-trade 1788. 4. Beyde gehören zu den guten Gedichten in ihrer Art. Das weibliche Geschlecht nahm sich überhaupt dieser Sache eifriger an, als es mit seiner Neigung, Sclaven zu machen, sich zu vertragen scheint.) — **A. Freston** (In s. Poems 1787. 8. findet sich ein mittelmäßiges, mit Kunstausdrücken überladenes, On the formation of the world.) — **Ungen.** (The Choice 1788. 4. in drey Ges. und abwechselnden Versarten, ganz gut ausgeführt.) — **D. Darwin** (The Botanic-Garden, cont. the loves of the Plants, in vier Ges. 1789. 4. The Oeconomy of Vegetation, als der 2te Th. 1791. 4. Eines der schönsten und merkwürdigsten neuern Lehrgedichte. Aus den Geschlechtern der Pflanzen sind nur diejenigen gewählt, welche besondere Eigenschaften haben, und auf besondre Art dem Menschen und den Thieren Nutzen oder Schaden bringen.) — **Rob. Merry** (Diversity 1788. 4. Darstellung dessen, was Dichtkunst ist, in lyrischem Tone. The Laurel of Liberty 1790. 4. In eben dem Tone, zur Vertheidigung der Menschenwürde.) — **Ungen.** (Conjugal Infidelity 1788. 8. Reime.) — **Jos. Sterling** (In s Poems 1789. 8. findet sich The Rhapsodist, worin Beredsamkeit, Poesie und Dichtkunst geschildert werden.) — **Ungen.** (The Grove of Fancy 1789. 4. Ursprung der Poesie und Darstellung von Dichtern.) — **Ungen.** (An Essay on Sensibility in six parts 1789. 8. ein gutes Gedicht.) — **Willh. Gilbank** (The Day of Pentecoste, or Man restored 1789. 8. in zwölf Büchern, sehr mittelmäßig.) — **Jos. Swain** (Redemption in five Books 1789. 4. Gehört zu den so vielen geistlichen schlechten Gedichten.) — **Mar. Dawes Blanckett** (Suicide 1789. 4. Bessere Absichten, als Poesie.) — **W. Paw** (Reflect. on Peace and the Seasons 1789. 4.) — **Ungen.** Reflection, in four Canto's 1790. 4. Prose wechselt mit Versen darin ab, und beyde sind unverständlich und holpricht.) **T. Wilkinson** (An Appeal to England on behalf of the abused Africans 1790. 4.) — **S. White** (The Theatre, Dubl. 1790. 4.) — **D. Deacon** (The vanity of ambitious expectation, das beste in s. Poems. 1790. 4.) — **T. Smith** (Seine Original Miscell. Poems 1790. 8. sind, im Ganzen, in Youngs Tone geschrieben, stehen aber an poetischem Werthe den Gedichten des letztern weit nach.) — **T. May** (Seine Poems on various subjects 1792. 8. enthalten sehr fromme, aber nicht eben sehr dichterische Meditations, Contemplations, Soliloquies u. d. m.) — **Ungen.** (The Test of England . . . in six books, 1791. 8. Eine Abhandl. in Reimen.) — **Ungen.** (Whist a Poem in twelve Canto's 1791. 8. Ungeachtet mehrerer eingestreuten, glücklichen, Digressionen, doch ein wenig langweilig.) — **Ungen.** (Poetical Essays on . . . the principal Errors and corruption of man, the excellency of reason and of virtue, the freedom of the human soul u. s. w. 1791. 8. Weder als Philosophie, noch Poesie, von Werthe.) — **Ungen.** (The pleasures of Memory 1792. 4.) — **Ungen.** (Amoretta, or the false step recovered, a moral Poem, 1792. 8. Der Zweck des Verf. ist das Beste bey diesem Gedichte.) — **Ungen.** (Humility 1792. 8.) — **Ungen.** (The Invitation or Urbanity 1792. 8.) — **Ungen.** (Poetic. Essais 1792. 8. enthalten mehrere, gut versificirte, Gedichte über moral. und so gar metaphysische

physische Gegenstände.) — — **Sammlungen**: The poetical Library being a Collection of the best modern English Poems, chiefly didactic and descriptive, Leipz. 1786 = 1787. 8. 2 B. —

**Lehrgedichte in deutscher Sprache**: Von den Gedichten der Minnesänger gehören hieher: **König Tyro von Schotten, der Winsbecke und die Winsbeckin**, zuerst von Melch. H. Goldast in s. Paraenes. antiq. Germanor. ... Lind. 1604. 4. und darauf im 2ten Th. des Schilterschen Thesaurus, S. 51. so wie im 2ten Th. der Samml. von Minnesingern, Zür. 1759. 4. S. 251. und das zweyte, mit Bemerkungen über die Sprache, im 2ten Bde. des Bragur S. 223 u. f. herausgegeben. Auch findet sich, im 1ten Bd. eben dieses Werkes, S. 223. eine Uebers. des erstern. Das Alter dieser Gedichte soll in den Ausgang des 12ten Jahrh. fallen; und über den Verf. derselben s. Bragur, Bd. 2. S. 226 u. f.) — In der vorhin angeführten Züricher Sammlung der Minnesinger finden sich, Th. 1. S. 163. moralische Stanzen von **Walther von Mezze**. Ein anderes, von ihm verfertigtes ähnliches Gedicht in französischer Sprache führt den Titel, Mappemonde (S. Andr. du Chesne Script. Rer. Franc.) — **Meister Gottfried von Strasburg** (In der gedachten Züricher Sammlung, Th. 2. S. 183. finden sich 28 Strophen moralischen Innhaltes von ihm. S. übrigens J. H. Prox de Poet. Alsat. erot. S. 15 u. f.) — **Meister Conrad von Würzburg** (In eben jener Samml. ist Th. 2. S. 203 ein Gedicht moralischen Innhaltes zu finden. Ein grösseres findet sich handschriftlich zu Jena. S. Wiedeburgs Nachr. S. 48.) — **Tomasin de Zerklere**, oder von **Clär** (Sein, unter dem Titel, Wälscher Gast geschriebenes, moralisches Gedicht, findet sich handschriftl. zu Gotha und zu Ulm, und ist, der Vorrede zu Folge, ums J. 1216 abgefaßt. S. übrigens S. M. Gerberti Ir. Alt. S. 192. Jac. Pütterich von Reicherzhausen, S. 15.) — **Der Schynnenberger** (Eilf kurze, moralische und theologische Gedichte, finden sich zu Jena. S. Wiedeburgs Nachr. S. 27.) — **Meister Rumelant von Schwaben** (Schrieb in der letzten Hälfte des 13ten Jahrh. ein moralisch satir. Gedicht, wovon 79 Strophen sich in der Jenaischen Samml. erhalten haben. S. Wiedeburgs Nachr. S. 37.) — **Meister Freydank** (Hanemann's Auszuge aus Spangenbergs Buch über die Meistersänger zu Folge, lebte er im Anfange des 13ten Jahrhundertes; und so viel ist gewiß, daß er in mehrern Dichtern aus den letzten Vierteln dieses Jahrhundertes angeführt ist. Sein hinterlassenes Gedicht führt den Titel, **Bescheidenheit**, und liegt handschriftlich zu Strasburg, Gotha, Bremen, Hamburg, Görlitz, u. a. O. m. Umgeändert gab ihn Seb. Brand s. l. 1508. 4. Augsb. 1513. 4. u. mit noch andern Veränderungen ist er Worms 1538. f. mit Holzs. so wie noch zu Frkf. a. M. 1567. 8. u. Magd. 1583. 8. gedruckt. Nach einer ältern Handschrift findet er sich im 2ten Bde. der Samml. deutscher Gedichte aus dem XII. XIII und XIV. Jahrh. Berl. 1784 u. f. 4. und nach einer Handschrift aus dem 14t. Jahrh. wird ihn Wolfg. Panzer zu Nürnberg herausgeben. (S. Bragur, Bd. 2. S. 447.) Daß der, von J. Scherz, in s. Specim. Philos. mor. Germ. Argent. 1704 u. f. 4. gedachte Gnomologus nichts anders, als dieser Freydank sey, hat J. J. Eschenburg, im 2ten Bde. des Bragur, S. 407. gezeigt. Zu den Erläuterungsschriften gehören: Der Aufsatz von J. J. Bodmer Ueber die Poesie des 16ten Jahrh. im 8ten St. S. 16. der Samml. Crit. Poet. und andrer geistvoller Schriften; und Ein Aufsatz, im 5ten Bd. der Lessingschen Beytr. zur Gesch. und Litterat. N. XXVI. von J. J. Eschenburg. S. auch Hummels Neue Bibl. von seltenen und sehr seltenen Büchern, Bd. 2. S. 195. vergl. mit dem deutschen Mus. v. J. 1783. Bd. 2. S. 318.) — **Hugo von Triemberg** (1260 = 1300. Der Renner, verstümmelt gedruckt, Frkf. 1549. f. In Handschrift zu Leipzig

(zwey=

(zweymahl) zu Tübingen, Heilbrun und Wolfenbüttel. Nachrichten von dem Buche und s. Verfasser u. d. m. giebt D. G. Morhof in s. Unterr. von der deutschen Sprache, S. 320. Ausg. v. 1718. Gottsched in dem Program De rarior. Bibl. Paulinae Codic. Lips. 1746. 4. und G. W. Oetter in der Comment. de quibusdam Poetis med. aevi Teuton. inprimis de Hugone Trienberga . . . Erl. 1747. 4. vergl. mit dem 1ten Bd. N. 30. von dessen Samml. versch. Nachrichten aus allen Theilen der histor. Wissensch. Erl. 1747-1749. 8. 2 B. C. F. Flögel, im 3ten Bde. S. 11. f. Gesch. der komischen Litteratur u. a. m.) — Ein altes **Meistergesangbuch** aus dem 13ten und 14ten Jahrhundert, zu Jena befindlich enthält vielerley moralische Gedichte, von welchen Wideburg in s. Nachr. S. 7 sagt: „aus den moralischen Gedichten können unsre heutigen Dichter noch vieles lernen. Es ist wohl fast keine Tugend, die nicht hier ihr Lob erhalten, und kein Laster, das nicht mit den häßlichsten Farben abgemahlt wdr." Auch findet sich ebend. eine gereimte Uebers. des Spiegels der Menschen Seligkeit. — **Reinold von der Lippe** (Sechs erbauliche Gedichte von ihm, in eben dieser Sammlung zu Jena.) — Ein ungenannter **Benedictiner zu Mölk** hat allerhand moralische Gedichte geschrieben, aus welchen Pez in s. Glossario verschiedene Stellen anführt. — **Joh. Vintler** (1411. Das Buch der Tugend, Augsb. (1486.) f. in oberdeutschen Reimen. S. Püterich von Reicherzhausen, S. 34 u. f.) — In diesen Zeitpunct, und vielleicht in einen noch etwas frühern, gehören die „Gar hübsche „Priamel, die nit fast geystlich vnd auch „nit schamper seind sunder nutzlich vnnd „gut kurtzweylich zehoren sind," im 5ten Bde. S. 183 u. f. der Lessingschen Beyträge zur Gesch. und Litteratur, und im 2ten Bde. S. 332 des Bragur. S. übrigens den teutschen Merkur v. J. 1782. Mon. August. — **Ungen.** (Wem der geprannte wein nutz sey, und wie er gerecht oder falschlich gemacht sey, Bamberg (1493) und im 3ten Quartal des 2ten Jahrganges S. 69 von der dresdner Quartalschrift abgedruckt.) — **Ungen.** (Die Leer, so dem Kaiser Maximilian in seiner ersten Jugend gemacht, vnnd durch eynen erfarnen trefflichen Mann seiner Kriegsräth im zugestellt ist, bey der deutschen Uebers. der Schriften des Frontin und Onosander, Maynß 1537. f. und im deutschen Mus. vom J. 1779. Bd. 1. S. 267.) — **Hans Sachs** (Von seinen vielen moralischen Reimereyen mögen wenigstens einige hier stehen, als: Das Manns Lob, darinnen fast alle gute Tugend und Sitten eines ehrlichen Mannes begriffen und fürgebildet sind . . gesch. im J. 1529. Nürnb. 1563. 4. Calumnia, oder Nachreden das grewliche Laster, im 1ten Bd. s. W. der Nürnb. Ausgabe, geschr. im J. 1531. Neuer Spruch von dem Geld, was Nutz und Schadens daraus entsteht, Nürnb. 1539. 4. Die, von ihm handelnden Schriften sind bey dem Art. **Fabel**, S. 196. b. angezeigt.) — **Rud. Meyer** († 1638. Diesem, aus J. C. Füßli Gesch. und Abbild. der besten Mahler in der Schweitz, Bd. 1. S. 93 genug bekannten Künstler wird in J. F. Kochs Compend. der deutschen Litterat. S. 185 der „Sterbensspiegel, d. i. Sonnenklare Vorstellung menschlicher Nichtigkeit durch alle Stände und Geschlechter, oder Rud. M. Todten-Tanz, ergänzt und herausg. durch Conr. Meyern, Mahl. Zür. 1650. 4. mit 60 Kpfen." zugeschrieben; aber, ob er mehr als die Zeichnungen dazu gemacht, ist noch wohl nicht entschieden.) — **Martin Opitz** († 1639. Seine moralischen Gedichte, obgleich mehr beschreibend, als lehrend, sind vielleicht der bessere Theil derselben, als 1) Vesuvius von der Ursache des Feuerspeiens, welches im 22ten der Briefe zur Bildung des Geschmackes, im 2ten Th. zergliedert ist. 2) Vielgut, oder von dem höchsten Gute. 3) Zlatna, oder von der Gemüthsruhe. 4) Trostgedicht in Widerwärtigkeiten des Krieges, in vier Büchern. Seine Gedichte gab, gesammelt, J. W. Zinkgräf, mit andern Gedichten von Hamilton,

wilton, Kirchner, Venator, u. a. m. Strasb. 1624. 4. heraus. Hierauf erschienen sie, Breslau 1628. und 1637. vollst. Amst. 1644. 12. 3 Bd. Bresl. 1690. 8. 3 Th. Durch Triller, verstümmelt, Frankf. 1746. 8. 4 Bd. durch Bodmer und Breitinger, Z. 1745. 8. aber nur der erste Theil. Nachrichten von ihm liefern, Chr. Coleri Laudatio . . . . Lips. 1668. 4. Casp. Gottl. Lindners Nachricht von Mart. Opitzens . . . Leben, Tode und Schriften, Hirschb. 1740. und 1741. 8. 2 Bd. Leonh. Meisters Charakterist. deutsch. Dichter, Zür. 1785. 8. S. 145 u. f. Auch finden sich noch Nachrichten in dem 24ten St. von Gottscheds Beytr. zur crit. Historie der deutschen Sprache, so wie bey Zacharias auserlesenen Stücken aus den besten deutschen Dichtern, u. a. m.) — **Andreas Scultetus** († 1642. Osterliche Triumphposaune, Bresl. 1641. 4. Neu herausgegeben von G. E. Lessing, Braunschweig 1771. 8. mit noch einigen kleinern, unbedeutenden Gedichten, zu welchen Joh. Gottl. Jachmann eine besondere Nachlese, Bresl. 1774. 8. und H. Klose, in den neuen Litter. Unterhaltungen, ebend. 1774 u. f. Beyträge drucken ließ.) — **Nic. v. Bostel** († 1707. Seine poetischen Nebenwerke, Hamb. 1708. 8. enthalten auch einige Moralische Gedichte, worunter einige in der Niedersächsischen Mundart geschrieben sind.) — **Barth. Feind** († 1721. In s. Gedichten, Stade 1708. 8. finden sich 1) die fürnehmsten Weltweisen, 2) die Fortpflanzung der menschlichen Seele, 3) die Unsterblichkeit der menschlichen Seele.) — **Heinr. Brockes** († 1747. Sein irdisches Vergnügen in Gott, Hamb. 1724 u. f. 8. 9 Th. 1770. 2. 5 Th. Auss. 1738. 8. enthält eben so viel Moral als Beschreibung. Nachr. von dem Verf. giebt S. Mursinna, im 1ten Bd. s. Biogr. selecta; S. G. W. Götte in s. Gelehrten Europa, Th. 1. S. 8. Th. 3. S. 742; Meister, in s. Characteristik deutscher Dichter, Th. 1. S. 276. Th. 2. S. 15.) — **G. J. Zell** (Erweckte Nachfolge zum irrdischen Vergnügen in Gott, bestehend in physikal. und moralischen Gedichten, Hamb. 1735. 8.) — **Dan. Wilh. Triller** (Poet. Betrachtungen über verschiedene, aus der Natur und Sittenlehre hergenommene Materien, Hamb. 1725 - 1750. 8. 6 Th. Belehrung, wie es anzufangen, ein hohes Alter zu erlangen, Witt. 1778. 8.) — **Christn. Friedr. Zernitz** († 1744. 1) Vernünftige Gedanken von der Natur und Kunst in Schäfergedichten. 2) Der Mensch in Absicht auf die Selbsterkenntniß. 3) Philosophische Gedanken über die göttliche Weisheit bey dem Sterben der Menschen. 4) Fehler einiger Rechtsgelehrten. 5) Gedanken von den Entzwecken der Welt, gesammelt unter dem Titel: Versuch in moralischen und Schäfergedichten, Hamb. 1748. 8. Prosaisch, obgleich nicht ohne Nachdruck. — **Jac. Im. Pyra** († 1744. S. den Art. Allegorie, S. 94. b) — **Christl. Mylius** († 1754. Ueber die Bewohner der Kometen, ursprünglich in den Belustigungen, und nachher in seinen Schriften, Berl. 1754. 8.) — **Friedr. v. Hagedorn** († 1754. 1) Der Weise, 1741. 4. 2) Die Glückseligkeit, 1743. 4. 3) Schreiben an einen Freund, 1747. 4. 4) Die Freundschaft, 1748. 4. Sämmtlich in den moralischen Gedichten, H. 1750. 8. 5) Horaz, 1751. verbunden, mit den übrigen, in der 2ten Aufl. der moralischen Gedichte, Hamburg 1752. 8. Werke 1756. 8. 1757. kl. 8. 3 Th. deren ersten Theil jene einnehmen. Sehr viel, obgleich mit Mühe erworbene Leichtigkeit und eine sorgfältig bearbeitete, und in den neuern Zeiten so selten gewordene wohllautende Versification zeichnen ihn vorzüglich aus. Sein Leben findet sich im 2ten Th. von Hrn. Schmids Biographie der Dichter, und in L. Meisters Charakteristik deutscher Dichter, Zür. 1785. 8. S. 336.) — **Joh. Elias Schlegel** († 1749. 1) Beweis, daß einem Dichter die Mathematik nützlich sey. 2) Ueber die Verschiedenheit der menschlichen Begriffe. 3) Ueber die Liebe des Vaterlandes; zuerst gedruckt in den Belustigungen und den Beyträgen, gesammelt im 4ten Th. s. W. Koppenh. 1765. 8.) — Joh.

Joh. Ad. Schlegel (Der Unzufriedene, ein episches Lehrged. in acht Ges. geschr. im J. 1745. gedr. in den Brem. Beytr. und im 2ten Bd. S. 95. der Ged. des Verf. Hannov. 1789. 8.) — Christph. Jos. Sucro († 1756. 1) Versuch vom Menschen, wovon der 25te der Briefe zur Bildung des Geschmackes, im 2ten Th. der neuen Ausgabe handelt. 2) Furcht u. Hofnung. 3) Der Stoiker. 4) Die Gemüthsruhe. 5) Die Wissenschaften, sämmtl. Halle 1747. 8. u. in seinen kleinen Schriften, herausgegeben von Gottl. Chrstph. Harles, Koburg 1769. 8 Sein Leben findet sich in Ch. H. Schmids Nekrolog, S. 321) — Joh. Friedr. von Cronegk († 1758. 1) Einsamkeiten, 6 Gesänge. 2) Einsamkeiten, 2 Ges. in reimfr. Versen; in das Französische übersetzt, in Hrn. Hubers Choix de poesies allem. in Roques Nouveau recueil pour le coeur et l'esprit, und unter dem Titel: L'Young allemand 1772. 3) An sich selbst. 4) Einladung aufs Land. 5) Das Stadtleben. 6) Gewohnheit und Natur. 7) An Uz, von der Moralität der Poesie. 8) An K. von der Zufriedenheit. 9) Das Glück der Thoren. Sämmtlich in seinen Werken, Ansp. 1765. 8. 2 Bd. Sein Leben findet sich in C. H. Schmids Biographie der Dichter, und in dessen Nekrolog, S 332. Neue, tiefe, erhabene Gedanken über die verschiedenen, von ihm besungenen Gegenstände darf man nicht erwarten, aber doch immer gute; und, wenn gleich nicht vollkommene, doch immer männliche, und edle Darstellung.) — Joh. Jos. Sucro († 1760. 1) Ueber die beste Welt, 1746. 2) Ueber die vergnügte Einsamkeit. 3) Ueber den moralischen Nutzen der Poesie. Gottschedische Verse.) — Nic. Dietr. Giesecke († 1765. In s. Ged. Brschw. 1767. 8. finden sich, S. 3 u. f verschiedene Moral. Gedichte., und s. Leben im Nekrolog S. 425.) — Chr. Fürchteg. Gellert († 1769. 1) Der Menschenfreund. 2) Der Stolze. 3) Rechter Gebrauch des Reichthums und der Ehre. 4) Der Christ. 5) Der Ruhm. 6) Die Freundschaft, zuerst bey s. Fabeln und Erz. Leipz. 1746. gedr. Da Gellert mehr die vorgetragenen Wahrheiten empfehlen, als sie dichterisch anschaulich machen, mehr Moralist, als eigentlicher Dichter seyn wollte: so gewähren diese Gedichte höchstens allgemeinen Unterricht. S übrigens den Art. Fabel, S. 197 u. f.) — J. M. v Loen (Moralische Ged herausgeg. von Naumann, Frft. und Leipz. 1751. 8.) — Montans zu Hinterbergen Physikal. und Moralische Gedichte . . . Riga 1751. 8.) — Gottfr Ephr. Scheibel (Histor. und physikalisches Gedicht, die Witterungen, Bresl. 1752. 8.) — Joh. Fdr. Camerer (Gedicht von der Heucheley, Gött 1751. 8.) — Gottfr Schrenckendorf Versuch in moral. Gedichten, Dresden 1752. 8.) — Magdal. Sibil. Riegerin (Geistl. und moralische Gedichte, Carlsr. 1754. 8.) — Friedr. Carl Cas. v. Creutz († 1770. 1) Die Gräber, 6 Ges. 1760. 2) Versuch vom Menschen, 2 Bücher. 3) Lucrezische Gedanken. Nach einigen frühern Drukken, in seinen Werken, Frankf. 1769. 8. Der Verf scheint nicht so ganz Meister seiner Ideen gewesen zu seyn, daß er sie immer bestimmt, und in der richtigsten Verbindung mit einander, zu geschweigen dichterisch wahr, hätte darstellen können. Eine auf ihn Frft 1772. gedruckte Lobrede enthält etwas von seinem Leben, das sich auch ausführlicher im Nekrolog, S 463. findet. — Dan. Schiebler († 1770. Poetik des Herzens, im 2ten Bd der Unterhaltungen, und dann in seinen von Hrn. Eschenburg herausgegebenen Werken, Hamb. 1773. 8. Sein Leben findet sich in Ch. H. Schmids Nekrolog, S. 532.) — Joh Friedr. Loewen († 1771. 1) Mittel sein Glück zu machen. 2) Der Schein betrügt. 3) Die Religion des Herzens. 4) Gott ist die Liebe. 5) Der Genuß des Lebens 6) Glück und Ruhe. 7) Der Adel. 8) Sittensprüche. 9) An Tartüffe. 10) Der Billewerder, Hamb. 1758. 8. Und mit den übrigen, in seinen Schriften, Hamb 1765. 8. 4 Th. Das letztere Gedicht hat einige leidliche Stellen. Das Leben des Dichters findet sich

sich in der Theaterchronik, und im Nekrolog, S. 55.) — **Albr. v. Haller** († 1777. 1) Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben, 1729. 2) Die Falschheit menschlicher Tugenden, 1730. 3) Ueber den Ursprung des Uebels, 3 Bücher, 1734. von welchem der 23te der Briefe zur Bildung des Geschmackes, im 2ten Th. der neuen Ausgabe handelt. Die erste Ausgabe seiner Werke ist vom J. 1732. die letzte vom J. 1777. und die ächten sind zu Bern und Göttingen gemacht. In das Französische sind seine Werke durch Bern. Tscharner übersetzt, und zu Zürich 1759. Paris 1775. 8. gedruckt; in das Italienische 1769. Eine Vertheidigung der schweizerischen Muse D. Alb. H. schrieb Breitinger, Zür. 1744. 8. Sein Leben, oder doch Nachrichten von ihm, liefert, unter mehrern, H. Heyne's Elogium H. Gott. 1778. 8. Ein Aufsatz von J. G. Zimmermann, im deutschen Museum, vom J. 1778. Der Musenalmanach vom J. 1779. S. 18. L. Meisters Charakteristik der deutschen Dichter, Zür. 1785. 8. S. 315. Ch. H. Schmids Nekrolog, S. 698. Tscharners Lobrede, Bern 1778. 8. u. a. m.) — **Ludw. Fdr. Lenz** († 1780. Ueber die Liebe, 2 Gesänge, Altenb. 1743. 4.) — **Gotth. Ephr. Lessing** († 1781. 1) Ueber die Religion. 2) Ueber die menschliche Glückseligkeit. 3) Ueber die Regeln der Wissenschaften zum Vergnügen, besonders der Poesie und Musik, nur Bruchstücke, in seinen kleinen Schriften, Berl. 1753-1756. 12. 6 Th. und in seinen vermischten Schriften. Meines Bedünkens gehört auch sein Nathan der Weise, 1779. dieses erhabenste aller Lehrgedichte, hieher. Das Leben des Verf. ist in Chr. H. Schmids Nekrolog, S. 747. und im 2ten Bd. S. 339. von L. Meisters Characteristik d. d. D. erzählt. Auch hat C. G. Schütz, Halle 1782. eine Vorlesung über ihn drucken lassen, und in der zweyten Samml. von J. G. Herders Zerstreuten Blättern, Gotha 1786. 8. findet sich, S. 377. ein Auff. über ihn.) — **Joh. Jac. Bodmer** († 1783. Charaktere deutscher Dichter, in seinen Lobgedichten und Elegieen, Zürich 1747. 8. und in seinen Gedichten in gereimten Versen, Zür. 1754. 8.) — **Magnus Gottfr. Lichtwer** († 1783. Recht der Vernunft, L. 1758. 4. In das Französische übersetzt 1777. Schon die Wahl eines solchen Stoffes scheint unglücklich; die Ausführung ist es wirklich. Das Leben des Verf. wird in Hrn. Schmids Biographie der Dichter im Nekrolog, S. 872. In L. Meisters Charakteristik d. d. Dichter, Th. 2. S. 250. im Jour. von und für Deutschland, in Weidlichs Biogr. Nachr. erzählt, und ist von Frd. W. Eichholz, Halberst. 1784. 8. besonders geschrieben.) — **Joh. Andr. Cramer** († 1788. Ueber die Wünsche des Menschen, in den bremischen Beyträgen; französ. in dem Choix varié, gut versificirt. Auch findet sich noch im 2ten St. s. Hinterlassenen Gedichte, Alt. 1791. 8. (die zu dem ungereimten Producte Neseggab gehören) ein hieher gehöriges Gedicht, der Mensch, in fünffüßigen reimlosen Jamben, ein Fragm. in vier Ges. wodurch sein Ruhm wohl nicht vergrößert werden wird.) — **Bern. Tscharner** (Die Wässerung der Aecker, Zür. 1754. 8. Französ. durch ihn selbst, in Hrn. Hubers Choix. Reime.) — **Abr. Gotth. Kästner** (1) Ueber den Streit zwischen Vernunft und Aberglauben. 2) Vom Kometen. 3) Von vernünftigen Rechtsgelehrten. 4) Ueber einige Pflichten der Dichter. 5) Ueber die Reime. 6) Ueber die Pflicht der Dichter, allen Lesern deutlich zu seyn; in seinen vermischten Schriften, Alt. 1752-1774. 8. 2 Th.) — **Mart. Wieland** (1) Die Natur der Dinge, oder die vollkommene Welt, Halle 1752. 8. Sehr verbessert in den poetischen Schriften, Zür. 1770. 8. 3 Th. 2) Anti-Ovid, 2 Ges. 1752. und verbessert in der vorhin angeführten Auflage. 3) Musarion oder die Philosophie der Grazien, in drey Büchern, Leipz. 1768. 8. 1770. 8. und verändert im ersten Bd. der Gedichte, Leipz. 1783. kl. 8. Frzsch. von Rothe, Lauf. 1768. 8. Von einem Ungen. Par. 1769. 8. Ital.

Ital. 1790. 8. Meines Bedünkens das interessanteste aller bis jetzt geschriebenen Lehrgedichte. 4) Endymion, ein Fragment in dem Göttingischen Musenalmanach vom J. 1773.) — **Joh. Phil. Lor. Withof** († 1789. 1) Betrachtungen über die eiteln Bemühungen nach zeitlicher Glückseligkeit, in den Gedichten, Brem. 1751. 8. Umgearbeitet, unter dem Titel, die moralischen Ketzer, Duisb. 1760. 4. 2) Das Wesentliche in der Redlichkeit, in den Ged. Br. 1751. 8. Umgearbeitet, unter dem Titel, die Redlichkeit, Halberst. 1770. 8. 3) Ueber die Ehre in den Wissenschaften, ebend. 4) Der medicinische Patriot, in den Aufmunterungen in moralischen Gedichten, Dortmund 1755. 8. 5) Ueber die sinnlichen Ergötzungen, in sieben Versuchen, ebend. wovon der 24te der Briefe zur Bildung des Geschmackes, im 1ten Th. n. A. handelt. 6) Sokrates, oder von der Schönheit, ebend. Sämmtlich in seinen Gedichten, Leipz. 1782-1783. 8. 2 Bd. Zusammengedrängte, und stark ausgedrückte Ideen machen seine Lectüre, eben so interessant, als hin und wieder harte und prosaische Darstellung, und gesuchter Ausdruck, sie unangenehm machen. Sein Leben ist im 2ten Th. S. 250 von L. Meisters Characteristik erzählt.) — **Joh. Jac. Dusch** († 1) Die Wissenschaften, in neun Büchern, Gött. 1752. 8. In den verm. Werken, Jena 1754. 8. Sehr verbessert und verändert, im 1ten Theil der poet. Werke, Alt. 1765. 8. 2) Von der Zuverläßigkeit der Vernunft in den drey Gedichten, Alt. 1756. 4. und im 1ten Th. d. W. Französ. in Hrn. Hubers Choix. 3) Von den Schwächen der Vernunft in den üppigen Erfindungen, ebend. 4) Von den Schwächen der Vernunft in unnützen Speculationen, in Form eines Gespräches, ebend. 5) Die Glückseligkeit der Tugendhaften, Alt. 1763. 8. 6) Rede von den Belohnungen guter Regenten, Alt. 1769. 4. 7) Die Sympathie, Alt. 1774. 4. 8) Fragmente eines Gedichtes vom Landbaue, im 1ten Th. der Briefe zur Bildung des Geschmackes, neue Auflage. Auch gehört, im Ganzen, sein Tempel der Liebe 1755. 8. der, unter dem Titel, Aedon und Themire, den 3ten Th. s. Poet. W. ausmacht, mehr hieher, als zu den Heldengedichten.) — **Joh. Pet. Uz** (Versuch über die Kunst stets fröhlich zu seyn, Leipz. 1760. 8. vier Ges. im 2ten Th. der Werke, Lpz. 1768. 8. Französ. in Hubers Choix. und in dem Choix varié de poesies philosophiques.) — **Just. Friedr. Erdm. Fabrizius** (1) Damon, von der wahren Größe des Geistes, 2 Ges. im 2ten Th. der Anthologie der Deutschen, und in des Verf. vermischten Gedicht. Halle 1754-1763. 8. 2 Th. 2) Vom Glücke des Menschen durch die wahre Religion, ebend. 3) Von der Zulassung des Falles, ebend. 4) Moral. Lehrgedichte über den Frieden, Magdeb. 1762. 8. Hin und wieder ein guter und erträglich gut ausgedruckter Gedanke.) — **J. G. Scheffner** (In seinen **freundschaftlichen Poesien eines Soldaten**, Berl. 1764. 8. finden sich 1) Versuch über die Sittlichkeit und Empfindung. 2) Ueber die platonische Liebe. 3) Ueber die Ruhe. 4) Ueber die Unzufriedenheit. 5) Ueber die Kunst, stets fröhlich zu seyn. 6) Ueber die Seele und ihre Unsterblichkeit. 7) Ueber das Landleben. 8) Ueber die Quellen des Vergnügens; im Ganzen leichter und natürlicher Ausdruck.) — **Chrstn. Gottl. Steinberg** (Ueber die Gottheit und Religion, ein Versuch, Bresl. 1763 und 1773. 8.) — **C. F. W.** (Meine Gesinnungen, ein Lehrgeb. Berl. 1768. 8.) — **Ungenannter** (Das Glück der Liebe, Braunschw. 1769. 8. 3 Gesänge. — **Frd. Wilh Müller** (Milon und Theron, Mannh. 1769. 8.) — **Joh. Mich. Reinhold Lenz** (Die Landplagen, in sechs Büchern, Königsb. 1770. 8. Gut gemeint, aber schlecht ausgeführt.) — **E. L. M. R.** (Die Leidenschaften, Han. 1770. 8.) — **Rud. Wilh. Jabel** (In s. Auff. aus der Philosophie und den sch. Wissensch. Greifsw. 1770. 8. finden sich S. 273 u. f. auch einige schwache moralische Gedichte.) — **G. Ad. Amman** (Die

(Die Vorsehung, Augsb. 1771. 8.) — J. G. E. X. (Die Samml. einiger Gedichte, Bayr. 1775. 8. enthält auch einige moral. Gedichte.) — Von den Neuen Metrischen Gedichten, Schw. 1773. 8. führet eines den Titel: Empfehlung der Vaterlandsgeschichte an deutsche Biedermänner. — J. Friedr. Schuch (Die Gütigkeit Gottes, Frft. 1773. 8.) — J. G. Pfranger (Die Vorsehung. Hildburgsh. 1773. 8.) — F. W. Gleim (Halladat, oder das rothe Buch, Hamb. 1774. 4. 2 Th. Ein 3ter Th. s. l. et a. 8.) — G. M. v. Weisenhahn (Der Fels, Wien 1774. 8.) — Ad. Heinr. Heidenreich (Das Grab, in vier Ges. Cob. 1775. 8.) — Chrstph. Wormberg (Moral. Schilderungen der Jahrszeiten, Wien 1775. 8.) — Ungen. (Didactisches Gedicht über Gebrauch, Gesetz und Billigkeit s. l. 1777. 4. nicht ganz schlecht.) — Math. Eberh. Kröger (Verdienst bleibt nicht unbelohnt. Jena 1777. 8.) — Ungen. (Ebazyllima, ein Blik ins Vaterland der Seelen. 2 Ges. Leipz. 1778. 8.) — K. Frdr. Menden (Lehrgedichte und Lieder, Leipz. 1778. 8.) — Joa. Chr. Blum (Ueber die Moralität der Poesie, im D. Museum, v. J. 1778. Mon. Nov. Anfang eines Jachtgedichtes, ebend. Mon. Aug. 1779.) — Aug. Hennings (Olavides . . . Kopenh. 1779. 8.) — Karl Jul. Friedrich (Situationen, oder Versuche in philosophischen Gedichten, Leipz. 1782. 8. Verb. Wien 1786 8.) — J. B. Alxinger (In s. Poet. Schriften, Leipz. 1782. 8. Klagenf. 1788. 8. 2 Bde. finden sich mehrere gute Lehrgedichte.) — Overbeck (Lehrgedichte und Lied. Lindau 1786. 8.) — M. C. P. Conz (Moses Mendelssohn der Weise und der Mensch, ein lyrisch-didactisches Gedicht in vier Ges. Stuttg. 1787. 8.) — — Auch finden sich mehrere, hieher gehörige Gedichte, in C. A. Clodius Versuchen aus der Litterat. und Moral, Leipz. 1767 u. f. 8. Vier Stücke, und in s. Vermischten Schriften, ebend. 1780. 8. 4 Th. — In den Ged. von dem Uebers. des treuen Schäfers, Mit. 1773. 8. — In dem Leipziger Taschenbuch für Dichter, als die Wanderungen der Musen von Meißner, u. a. m. — Auch haben wir noch ein Gedicht dieser Art, in Prosa, Der Landbau . . von C. G. Rössig, Bayr. 1779. 8. — —

Zu dieser Gattung von Gedichten gehören, im Ganzen, die **poetischen Episteln**, obgleich ein großer Theil derselben nicht gerade lehrend ist. Anweisungen dazu sind sehr wenige und sehr wenig hinlängliche vorhanden. Von den **französischen Theoretikern** sagt Batteux, Th. 3. S. 226. der Raml. Uebers. 4te Aufl. und Marmontel, in s. Poetik, Bd. 2. S. 528. Ausg. v. 1763. etwas davon. Unter den **Engländern**, Addison, im 618ten Bl. des Zuschauers, und Newberry im 12ten Kap. s. Art of Poetry, Bd. 1. S. 116. Ausg. v. 1762. Unter den **Deutschen**, Gottsched, im 5ten Kap. des 2ten Thls. s. Dichtkunst; J. J. Eschenburg, in seinem Entwurf einer Theorie und Litterat. der sch. Wissensch. S. 136. der Ausg. von 1789. Auch finden sich in der Vorr. zu J. A. Eberts Episteln, Hamb. 1789. 8. S. LIV. u. f. verschiedene einsichtsvolle Bemerkungen. Geschrieben haben deren, bey den **Römern**: **Q. Horatius Flac.** (Zwey Bücher; übersetzt in das **Italienische** mit den sämmtl. W. des Horaz, von Giov. Fabrini, Ven. 1699. 4. Von Franc. Borgianelli, Ven. 1737. 8. Von Bertola, Sienna 1781 u. 1782. 8. 2 Bände. Einzeln, von Lud. Dolce mit einem Disc. und nebst den Sat. Ven. 1553. 8. in reimfr. Versen; von Stef. Pallavicini, in s. Opere, Leipz. 1736. 8. Ven. 1744. 8. 4 B. In das **Französische**: Mit den sämmtl. Werken des Horaz, in Versen, von Luc de la Porte 1584. 12. 2 B. Von Robert und Ant. d'Agneaux 1588. 8. und von verschiedenen, herausg. von Bruzen de la Martiniere, Amst. 1727. 12. 2 Bd. In Prosa, von Bienvenu 1633. 12. Von Mich. de Marolles 1652. 8. 2 B. Von Algay de Martignac 1678. 12. 2 B. Von Jer. Tartaron 1685. 12. 1713. 12. 2 B. Von Andr. Dacier 1681.

1681-1689. 12. 10 B. 1735. 12. 8 Bde. Von N. Et. Sanadon 1728. 4. 2 Bd. 1756. 12. 2 B. Von Ch. Batteux, auslassend, 1750. 8. 2 B. Von dem Abt Salmon 1752. 12. 2 B. Von Binet 1783. 12. 2 B. Einzeln, von Frc. de Maucroix, nebst den Sat. in s. Oeuvr. posth. Par. 1726. 12. In das Englische: Von Th. Drant, nebst den Sat. 1567. 4. Von Rich. Fanshaw 1652. 8. Von Broome 1660. 8. Von Th. Creech 1684. 8. mit den übrigen Werken des Horaz; von Dunster 1712. 8. nebst den Satiren; von Oldsworth 1737. 12. von Phil. Francis 1743. 8. 4 B. 1778. 12. 4 B. mit den übrigen W. des Horaz; von Watson 1750. 12. 2 B. eben so. Von Stirling 1752-1753. 12. 2 B. eben so; von Chr. Smart 1757. 12. 2 B. 1780. 12. 2 B. eben so; von J. Duncombe 1758-1759. 8. 2 B. 1767. 12. 4 B. eben so; von J. Gray, nebst den Oden 1778. 8. In das Deutsche, mit den sämmtl. Werken des H. von Rothe, Bas. 1671. 8. Von Groschuf, Cassel 1749. 8. 2 B. Von ** Anspach 1773-1776. 8. 3 Bde. Einzeln von M. Wieland, Dessau 1782. 8.) — **Mag. Ausonius** († 394. Unter seinen Gedichten finden sich 25 nachlässig, wie Alles von ihm, geschriebene Briefe.) —— Von Neuern, in lateinischer Sprache: **Hier. Fracastor** († 1548. Seine Gedichte, in s. Werken, Ven. 1555. 4. Pat. 1739. 4. 2 Bd. u. auch einzeln, Pat. 1718. 8. gedruckt, bestehen fast gänzlich aus Briefen. —— Von **Italienern**: Sie scheinen erst, in neuern Zeiten, auf diese Form der Einkleidung, und vielleicht durch das Beyspiel der neuern Völker gebracht worden zu seyn; wenigstens sind mir von ältern Dichtern keine eigentlichen Episteln bekannt; die, von **Ant. Bruni**, **Lor. Crasso**, u. a. m. gehören zu den Heroiden (s. diesen Artikel). Der erste, mir bekannte Dichter, welcher eigentliche Briefe geschrieben, ist, **Frcs. Algarotti** († 1764. In seinen verschiedentlich gedrukten Werken, als Livorno 1763. 8. 8 Bde. Cremona 1778. 8. 7 Bde. finden sich verschiedene in reimfr. Versen, welche, einzeln, Ven. 1759. 12. erschienen.) — **Carlo Innoc. Frugoni** († 1768. Eben dergleichen in s. Opere, Parma 1779. 8. 9 Bd. Lucca 1779. 8. 15 Bde.) — **Piet. Chiari** (L'uomo, Lett. filos. in versi martelliani, Ven. 1758. 8.) — **Adelasio Anascalio** (Ein arkadischer Nahme. Saggio di Lettere piac. crit. morali, in versi martelliani, Ven. 1759. 8.) — **Giov. Gius. Colpani** (Poemetti e Pistole, Fir. 1769. 8.) — **Hipp. Piedemonti** (Versi, unter dem Nahmen von Polidete Melpomenio, Bassano 1784. 8. Sie enthalten der Episteln achte, die alle schön geschrieben sind.) — **Giov. Coureil** (Epist. sopra i Poeti.) — **Gir. Pompei** (Der 5te Th. s. Opere, Ver. 1791. 8. enthält deren verschiedene.) —— In spanischer Sprache: **Juan de Boscan** (In s. Obras, Mad. 1554. 4.) — **Andres Rey de Artieda** (Disc. Epistolas . . . Zarag. 1605. 4.) —— In französischer Sprache: **Christine Pisan** (1411. Hat, so viel ich weiß, zuerst in dieser Form gedichtet. Ihre Epistre de Othea ist vorher bereits angeführt.) — **Guil. Cretin** oder **du Bois** (Seine Poesies, Par. 1527. 1723. 8. enthalten deren eine große Anzahl.) — **Jehan le Maire** (Le triomphe de l'Amant vert, comprins en deux Epistres fort joyeuses . . . Par. 1535. 16. 1548. 4.) — **Mich. D'Amboise** (Ausser seinen, bey dem Art. Heroide. S. 573. bereits angeführten Epitr. Vener. und Contre Epistres d'Ovide finden sich deren auch bey s. Complaintes de l'Esclave fortuné, P. s. a. 8. Bey s. Penthaire de l'Escl. fort. Par. 1530. 8. und bey s. Babylon, P. s. a. 8.) — **Jean Marot** (In dem Rec. des Oeuvr. 1536. 16. Oeuvr. 1723. 12.) — **Clem. Marot** (S. s. Oeuvr. Lyon (1538.) 8. 1545. 8. Haye 1731. 4. vier Bände 12. sechs Bde. Daß seine Manier und sein Styl sehr häufige Nachahmer unter den Franzosen gefunden haben, ist bekannt. Nachr. von ihm finden

sich

sich in der Bibl. franc. des Goujet, Bd. XI. S. 37 u. f.) — Ch. Fontaine (Les Ruisseaux de Fontaine . . . cont. Epitres . . . Lyon 1555. 12.) Gill. d'Aurigny (S. Tuteur d'amour, s. l. a. 16. Par. 1533. 16. enthält viel Episteln.) — Jean Bouchet (Epitres morales et fam. Poit. 1545. f. Auch finden sich deren bey s. Panegyr. du Chev. sans reproche, ebend. 1527. 4. und bey mehrern seiner dichterischen Produkte, wovon Goujet, a. a. O. S. 245 u. f. Nachrichten giebt.) — Jean d'Authon (Deux Epitr. en vers; Epitr. envoyées au Roi, Lyon 1509. 8.) — Mellin de St. Gelais (Oeuvr. poet. Lyon 1574. 4. Par. 1719. 12. 2 B.) — Franc. Habert de Berry (Episteln von ihm finden sich in s. Jeunesse du Banny de Lyesse, Par. 1541. 8. und bey mehrern s. Poet. Schriften, wovon Goujet a. a. O. Bd. XIII. S. 8 u. f. Nachrichten giebt. Er soll übrigens die rimes redoublées, und nicht, wie Voltaire irgendwo sagt, d'Assouci, zuerst gebraucht haben.) — Jean de la Jessee (S. premieres Oeuvr. . . . Anv. 1583. 4. 4 Bde. enthalten auch eine Menge Episteln.) — Math. Regnier († 1613. Bey s. Satiren, Par. 1608. 4. Lond. 1729. 4. P. 1733. 4. Amst. 1745. 12. 2 B. finden sich drey Episteln.) — Guil. Bernard de Nervese (Seine Ess. poet. Par. 1605. 12. enthalten verschiedene sehr kalt abgefaßte Episteln.) — Pierre Goudelin († 1649. Hat, in der Mundart von Languedoc, sehr gute Episteln geschrieben.) — Cl. Lullier Chapelle († 1686. Ich setze seine, an die H. Broussin gerichtete, bekannte Reisebeschreibung, hieher. In seinen Werken, Amst. 1755. 12. 2 Bd. n. A. finden sich noch einige leicht geschriebene Episteln.) — Antoinette des Houlieres († 1694. In ihren Werken. Par. 1724 und 1757. 12. 2 Bd. finden sich verschiedene, leicht und natürlich geschriebene Episteln. — Nic. Boileau († 1711. Daß seine Epitres, wie alle seine Werke, gut versificirt sind, ist bekannt; weniger, daß der Ton in jedem einzeln Gedichte sehr ungleich ist, und daß die für seine beste Epistel gehaltene 9te eigentlich aus lauter schiefen, unbestimmten Ideen und leeren Declamationen besteht. Seine Bewunderer mögen Marmontels Dichtkunst, Bd. 2. S. 528. lesen, wenn sie nicht selbst den Dichter studiren wollen.) — Guil. de Chaulien († 1720. Seine Werke, Par. 1720. 12. vollst. Par. 1757. 12. 2 Bd. 1774. 8. 2 Bd. mit den Gedichten des La Farre zusammen, enthalten scherzhafte, leicht und angenehm geschriebene Briefe und Episteln.) — Ant. Hamilton († 1720. Im 4ten Bd. s. Werke, Par. 1749. 12. 6 Bd. finden sich einige launichte, angenehme Episteln.) — Jean B. Rousseau († 1741. Seine Werke, Londr. 1743. 8. 1748. 12. 4 Bd. enthalten 2 Bücher Epitres, welche, in Rücksicht auf Darstellung, äußerst nachläßig, und in Rücksicht auf die zum Grunde liegenden Ideen, schlecht gedacht sind.) — Henr. Favier († 1753. Epitres à Mr. Racine 1730. 8.) — P. C. Nivelle de la Chaußee († 1754. Epitre de Clio 1734. 12.) — Lenglet du Fresnoy (Ep. à Dom Mattheo Egittio 1742. 12.) — Frc. Joach. de Pierre de Bernis (Seine Poes. div. 1744. 8. und Oeuvr. mel. 1752. 12. 1761. 12. Haye 1765. 8. Lond. 1779. 8. 2 Bde. enthalten verschiedene geistreiche Episteln.) — Lieude de Sepmanville (Epitre au Roi par le premier Marguillier de Fontenoy 1745. 4.) — Robbe de Beauveset (Epitre du Sieur Rabot, Maitre d'Ecole de Fontenoy 1745. 4. Epitre à Mr. de St. Foix 1767. 12. Auch gehört noch s. Odyssee 1760. 8. hieher.) — Louis Racine († 1758. Fünf Briefe in s. Oeuvr. Par. 1747. 12. 6 B. die gut, obgleich ein wenig schwach, geschrieben sind.) — Clerc de Montmercy (Epitre au P. de la Tour 1749. 4. A Mr. Petit 1769. 8. Die längste, welche wohl noch geschrieben worden; denn sie enthält über zwey tausend Verse. In einer andern, an d'Alembert gerichtet, welche

welche den Titel Ecarts de l'Imagination führt, schildert der Verf. den Tempel der Einbildungskraft, worin der Eimer des Tassoni der Weihkessel, und die von Pope besungene Locke der Sprengwedel ist. Erasmus hält die Lobrede der Göttinn vor der Lampe der Begeisterung; Quinault herborisirt in den Wäldern Italiens, u. s. w. Doch fehlt es nicht an einzeln glücklichen Stellen.) — **Ch. Et. Pesselier** († 1763. Epitre à un jeune Auteur sur l'abus des talens d'esprit 1750. 12. und in s. Oeuvr. 1772. 8.) — **Baillet de St. Julien** (Sur l'amour du plaisir et de la gloire 1750. 12.) — **Abt Sabatier** (A Mr. Poule, sur la methode de diviser le discours 1754. 8. und in s. Oeuvr. 1767. 12.) — **Mich. Jean Sedaine** (In s. Rec. de Poesies 1752-1760. 12. 2 Th. finden sich einige angenehme, launichte Episteln, von welchen die an seinen Rock berühmt, und in J. J. Eschenburgs Beyspielsammlung Bd. 3. S. 400 aufgenommen worden ist.) — **J. B. Capel** (Sur un disc. moderne 1756. 8.) — **Dom Duplessis** (Epitres pres. au Roi de Pologne 1756. 4.) — **Friedr. Marmontel** (Seine älteste Epistel, an Bernis gerichtet, ist im J. 1756 erschienen. Später schrieb er les charmes de l'Etude, an einen Dichter 1761. 8. und la voix des Pauvres, bey Gelegenheit der Feuersbrunst, welche das Hotel de Dieu verzehrte, an eine Schauspielerinn 1773. 8. Sämmtlich im 17ten Th. s. W. Sie sind kalt, prosaisch und in einem gekünstelten, pretiösen Tone abgefaßt.) — **Ant. Alex. Henri Poinsinet** († 1769. A Mr. Keyser 1757. 8. A Mr. le C. de la Tour d'Auvergne 1758. 8. A Md. Denis et à Msl. Corneille 1761. 8. A Mr. Colardeau 1762. 8.) — **Frcs. Phil. de St. Laurent de Reyrac** (Sur le vrai bonheur de l'homme 1758. 8. Les charmes de la vie privée 1761. 12.) — **Cl. Mar. Giraud** (A l'abbé Lembert sur les Ecclesiastiques 1759. 12. Du Diable à Mr. de Voltaire 1760. 8.) — **Bern. Louis Vernac de la Bastide** (Epitres ecr. de la campagne 1760. 12. A l'ombre de Calas 1765. 8.) — **Jos. Franc. Desmahis** († 1761. In s. Oeuvr. Par. 1763. 12. 1778. 8. 2 B. finden sich verschiedene, leicht und angenehm geschriebene Episteln.) — **Cl. de la Touche** († 1761. Le Soupir du Cloitre und Epitre sur l'amitié, P. 1766. 8. in Wärme abgefaßt.) — **De la Harpe** (l'Homme de Lettres 1760. 8. und mehrere in s. Oeuvr. 1779. 8. 6 Bde. Gut versificirt, aber größtentheils trocken und kalt.) — **St. Perari** (Sur la Consomption 1761. 8. und mehrere in dem Almanac des Muses.) — **Ant. Thomas** (Epitre au Peuple 1761. Edel gedacht und mit Feuer geschrieben.) — **Barthe** (Epitres sur divers sujets 1762. 8. Auch finden sich deren von ihm in dem Almanac des Muses, sämmtlich mit Leichtigkeit und Lebhaftigkeit geschrieben.) — **Fr. Ch. Vallier** († 1778. Aux Grands et aux Riches 1764. 8.) — **Prazier** (Ep. au Roi de Prusse 1764. 8.) — **De Lisle** (Epitre sur les Voyages 1765. 4.) — **Legier** (Epitre à Diderot 1765. 8. und verschiedene dergleichen in dem Almanac des Muses.) — **Frc. J. Willemain d'Abancour** (Epitre à la vertu, bey der Lettre de Narwal 1766. 8.) — **Alex. Tannevot** († 1773. In s. Poesies 1766. 12. 3 B. finden sich mehrere Episteln.) — **Collé** (Epitre à Hymen 1766. 1783. 8.) — **Gab. Hen. Gaillard** (Epitre aux malheureux 1766. 8.) — **Abt Langeac** (Lettre d'un fils parvenu à son pere laboureur 1768. 8. D'un fils à sa mère, 1768. 8. und einige in dem Almanac des Muses.) — **Jean Fontaine Malherbes** (Epitre aux Pauvres, 1768. 8. und einige kleinere in dem Alm. des Muses) — **Conville** (Les Ruines 1768. 8.) — **Louis S. Mercier** (Que notre Ame peut se suffire elle-même 1768. und mehrere in dem Alm. des Muses.) — **Ungen.** (L'heureux jour, Epitre a Mon

Mon Ami 1768. 8. mit Kupf. Eines der reizendsten Gedichte dieser Art.) — Leonard (Sur la necessité d'etre utile 1768. 8. und mehrere in dem Almanac des Muses, so wie in s. Essais de Literature 1769. 12. und in s. Oeuvr. 1787. 12. 2 B.) — Rozoi (In s. Oeuvr. mel. Par. 1768. 12. 2 B. finden sich dergleichen, als le Cri de l'honneur, l'Usage des Talens, u. a. m.) — Bern. Jos. Saurin (Epitres, Par. 1770 und 1772. 8. Ueber Alter und Wahrheit; und in s. Oeuvr. 1782. 8. 2 B.) — Blin de St. More (Epitre à Racine 1771. 8. und verschiedene in dem Alm. des Muses.) — Durusle (Epitre à un Ami malheureux 1773. und andre in dem Alm. des Muses.) — Doigny Duponceau (A un Celibataire 1773. 8. und mehrere in dem Alm. des Muses.) — André (D'un jeune Poete à un jeune Guerrier 1773. 8.) — In dem Rec. de l'Acad. de Toulouse. 1773. 8. finden sich Episteln von dem Abt Voscus und La Touloubre. — Et. de la Fargue (Seine Oeuvr. mel. 1765. 12. 2 B. Nouv. Oeuvr. 1774. 8. und Oeuvr. Par. 1785. 8. 2 B. enthalten einige flüchtig geschriebene Episteln) — Alex. Piron († 1773. In s. Oeuvr. Par. 1776. 8. 7 Bde. finden sich einige vortrefliche Episteln.) — St. Ange (A Daphné 1774. 8.) — Palmezeaux (L'amour de la gloire 1774. 8. Reponse d'un jeune Penseur à Mde 1774. 8. und verschiedene in dem Alm. des Muses.) — Franc. de Neufchateau (Le mois d'Auguste à Volt. 1774. 8. und in s. Poes. div. Amst. 1768. 4.) — Murville (Sur les avantages des Femmes à trente Ans 1774. 8. L'amant de Julie d'Etanges 1776. 8.) — Fontaine de St. Freville (Qu'il est beau de s'instruire même dans la jeunesse 1774. 8. und in dem Alm. des Muses.) — Pierre Jos. Bernard († 1775. In seinen Oeuvr. 1775. 8. sind die verschiedenen, früher von ihm geschriebenen Epist. gesammelt.) — Imbert (Seine Oeuvr. 1775. 8. 5 Bde. 1784. 8. 6 Bde. enthalten mehrere Episteln, welche zum Theil, nebst andern, in dem Alm. des Muses erschienen.) — St. Marc (In s. W. 1775. 8. 1785. 8. 2 B. finden sich verschiedene, etwas prosaisch und trocken geschriebene Episteln.) — Nic. Jos. Selis (Epitre en vers sur differens sujets 1776. 12. Es sind deren fünfe und mit Witz und Leichtigkeit abgefaßt.) — Fallet (Unter s. Bagatelles 1776. 8. sind mehrere Episteln. De la Fatalité Epitre 1779. 8.) — Louis de Lavergne Gr. v. Tressan († Seine Oeuv. div. Amst. 1776. 8. enthalten mehrere, nicht eben sehr poetische Episteln.) — P. Ch. Colardeau († 1776. In s. Oeuvr. 1778. 12. 3 Bd. 1779. 8. 2 B. finden sich einige sehr gut versificirte Episteln.) — Jean B. Gresset († 1778. S. Oeuvr. 1748. 12. 2 B. 1758. 12. 3 B. enthalten verschiedene, sehr unterhaltende Episteln, wovon die Chartreuse und die Ombres bereits 1735, die Epitre à la Muse und aux Dieux Penates 1736 gedruckt worden sind.) — Arouet de Voltaire († 1778. Er hat der Episteln, welche im 13ten Bd. der Beaumarchaischen Ausg. s. W. gesammelt sind, überhaupt 114 geschrieben, wovon die älteste vom J. 1706 und die letzte vom J. 1778 ist.) — Alex. Frd. Jacq. Masson de Pezai († 1778. Episteln von ihm erschienen zuerst in der Suite des Bagat. anon. 1767. 8. und finden sich mit mehrern im 2ten Th. s. W. 1791. 12. 2 B.) — Chev. Bertin (A Mr. Desforges Boucher 1778. 8. Eine glückliche Beschreibung der Amerikanischen Producte.) — In den Oeuvr. des Acad. de Toulouse 1779. 8. finden sich Episteln von der Gr. d'Esparbes. — Ungenannter (Epitres 1780. 8. sehr matt.) — Pastoret (Les Sociétés de Paris, in den Tributs offerts à l'Acad. de Marseille 1782. 8.) — Berenger (Sein Portefeuille d'un Troubadour, Marf. 1782. 8. Poesies, Londr. 1785. 12. 2 Bde. enthält mehrere Episteln; auch finden sich deren von ihm in dem Alm. des Muses.) — Merard de St. Just. (In

(In der Occasion et le Moment, ou les petits Riens 1782. 12. sind mehrere Episteln befindlich.) — **Castaud de la Courtade** (Au Serin que j'envoye à Julie und à Mad. Iché 1783. 8.) — **J. J. le Franc. de Pompignan** (Seine Oeuvr. Par. 1784. 8. 4 B. enthalten mehrere Episteln, welche, zum Theil schon in den frühern Ausg. derselben, als 1754. 12. 3 B. 1763. 4. 2 B. gedruckt waren.) — **Chev. de Cubieres** (Epitre à l'Inquisitor . . Bouill. 1785. 8. und mehrere finden sich in dem Alm. des Muses, so wie in s. Opusc. poet. Orl. 1786. 16. 3 B.) — **Pithes de Tarascon** (Epitr. qui ont remportées le prix de l'Acad. des Jeux floraux 1785. 8.) — **Piis** (La Carlo-Robertiade, ou Epitre badine des chevaux, anes et mulets au sujet des Ballons 1784. 8.) — **Ducis** (Ep. à l'Humanité 1786. 8.) — **Chenier** (Epitres à mon Pere 1787. 8.) — **Chev. Boufleurs** (S. Oeuvr. 1786. 8. enthalten mehrere, zum Theil schon früher geschriebene Episteln.) — **Chev. Parni** (Eben dergleichen finden sich in s. Oeuvr. 1785. 8. 1787. 12. 2 B.) — **Ungen.** (A la Societé helvetique 1790. 4.) — **Mde. de Montanclos** (S. ihre Oeuvr. Gren. 1790. 8. 2 B.) — **Guyetan** (S. s. Poes. div. 1790. 8.) — **Bonnard** (S. Poesies 1791. 8.) — — Und in dem Alm. des Muses sind deren von Arnaud, Champfort, Girard, Le Prieur, Duboyer de Gastels, Mugnerot, de la Fresnaye, Simonneau, Davesne, Ruthieres, Marquise d'Antremont, Gräfinn Bussy, Giraud, Grouvelle, Gräfinn Laurencin, de la Clos, Maisonneuve, Rousset, Mde. Verdier, Gräfinn Beauharnois, Aude, Choisey, Rivarol, Le Grand d'Aussi, Champreal, Damas, Dupuis des Islets, Morell, Guingené, Roman, Verniac de St. Maur, u. a. m. abgedruckt. — Auch sind noch von Ungenannten viel einzeln gedruckte vorhanden. — — Französische Episteln von deutschen Schriftstellern: **Bar. v. Bar** (Epitres div. Lond. 1740. 12. 2 Bd. Amst. 1750. 8. 3 B. Deutsch, Berl. 1756. 12. dem Inhalte nach sehr gut, der Ausführung nach so, wie man in einer fremden Sprache schreiben kann, prosaisch.) — **Friedrich, K. v. Pr.** (die in seinen Poesies div. Berl. 1760. 8. befindlichen, wie die nachher einzeln gedruckten Epitres, enthalten gute philosophische Ideen; aber die Darstellung ist hart und prosaisch.) — In den Melanges du C. de Hartig finden sich verschiedene Epitres. — —

Episteln von englischen Dichtern: **Th. Wyat** (1540. Er ist, von den mir bekannten englischen Dichtern, der erste, welche deren geschrieben. Drey von ihm befinden sich bey den Songes and Sonnettes des Gr. Surrey, Lond. 1557. 1587. 4. Im Ganzen gehört der Verf. zu den Verbesserern der englischen Versification.) — **Sam. Daniel** († 1619. Epistles to various great personages in Verse 1601. 1623. 4. und in s. Poet. Pieces.) — **J. Donne** († 1631. In der Samml. s. Gedichte 1719. 12. finden sich verschiedene Episteln.) — **Th. May** († 1652. Unter s. Poems sind auch einige, höchst mittelmäßige Episteln.) — **John Oldham** († 1683. In s. W. 1686. 8. 1770. 8. 3 Bde. finden sich verschiedene Familiar Epistles.) — **John Cleveland** († 1685. Bey s. Poems, Orations . . 1677. 8. befinden sich auch Episteln.) — **Lady Chudleigh** († 1710. Verschiedene Familiar Epistles unter ihren Poems 1703. 8. 1722. 12.) — **Mistreß Monk** († 1716. Ihre Poems 1716. 8. enthalten eben dergleichen, die mit ziemlicher Wärme abgefaßt sind.) — **John Pomfret** († 1716. Cruelty and Lust, an epistol. essay, und mehrere famil. epistles to his friends under affliction finden sich in s. P. 1699. 8. 1766. 12.) — **Jos. Addison** († 1719. In s. mannichfaltig gedrukten W. als 1741. 4. 4 Bde. 1765. 8. 4 Bde. sind ausser der an den L. Hallifax aus Italien geschriebenen bekannten Epistel, noch einige andre, minder gute enthalten.) — **G. Sewel** († 1726. A poet. Ep. . . . upon Mr. Addisons Cato; An Ep. . . on

on the Death of Earl Hallifax.) — Leonh Welsted (The Triumvirate or a Letter in Verse from Palemon to Celia 1718. 5. und einige mehr, welche 1724. 8. zusammengedruckt worden sind.) — John Gay († 1732. Der von ihm geschriebenen Episteln sind überhaupt zwölf, wovon die mehresten wahre, edle Gedanken in dem, der Epistel eigenen Tone vorgetragen, enthalten. S. Werke sind einzeln, zuletzt Glasg. 1776. 12. 2 B. gedruckt.) — Al. Pope († 1744. Ausser seinen, vorher schon angeführten Moral Epistles sind n sich in s. W. noch acht, sehr schön versificirte, Episteln.) — Th. Tickel († 1740. Er hat zu s. Zeit verschiedene Episteln drucken lassen, wovon sich einige im 1ten Bde. der Dodsleyschen Samml. finden, und die übrigen in dem 2ten Bde. der Minor Poets aufbewahrt sind.) — Nich. Amhurst († 1742. An Epistle with a petition in it to S. I. Blount 1720. u. a. m. in s. Miscell.) — In der bekannten Dodsleyschen Collection of Poems by several hands 1748-1758. 8. 6 Bde. 1782. 8. 6 Bde. finden sich Episteln von der Lady Montague, von Matth. Green, Will. Melmoth, G. Lyttleton († 1773. nachher im 3ten Bd. s. Works, 1776. 8. 3 Bde. und bey s. Gedichten in der Johnsonschen Sammlung der Dichter.) Will. Collins († 1756. nachher in s. W. 1765. 8. 1780. 8.) Lisle, u. a. m. — Ungen. (A poet. Ep. to Miss Chudleigh on her appearing in the character of Iphigenia 1749. 4.) — Ambros. Philipps († 1748. Unter s. Gedichten findet sich eines, an den Gr. Dorset gerichtet, und im J. 1709 zu Kopenhagen geschrieben, das wenigstens, als Beschreibung des Winters, vortreflich ist, und von den Englischen Kunstrichtern zu den Episteln gezählt wird.) — Ungen. (The Characters of Men. . . to Ralph. Allen 1750. 8.) — Heinr. Jones (Epistle to Lord Orrery 1751. f.) — Ungen. (Love Epistle 1753. 4.) — Ungen. (Taste, an Ep. to a young Critic 1753. 4.) — Ungen. (Two Epist. on Happiness 1754. 4.) — Ungen. (Bath Epistles 1757. 8.) — W. Kenrick († 1779. Epistl. philos. and mor. to Lorenzo 1757. 8. verm. 1759. 8. 2 Bde. 1773. 12. In einem, zu dem Innhalt nicht ganz paßlichen Sylbenmaße; sonst eben so gut gedacht, als geschrieben.) — Ungen. (Epistles to the great Aristippus 1758. 4.) — Barford (Virtue, an ethic Ep. 1758. 4.) — Hall (Two lyric Epistl. 1760. 4.) — Ungen. (The Actor. . . to B. Thornton 1760. 4.) — Jam. Scott (Purity of heart 1761. 4.) — Rob. Lloyd (An Epistle to Churchill 1761. 4. und mit mehrern in s. Poems 1762. 4. Poet. W. 1774. 8. 2 Bd.) — Ch. Churchill († 1764. The Night, an Ep. to Rob. Lloyd 1761. 4. To Hogarth 1763. 4. reversified 1764. 4. S. übrigens den Art. Satire.) — D. Hayes (To Churchill 1762. 4.) — In eben diesem Zeitpuncte haben verschiedene Ungenannte Episteln an Churchill drucken lassen, als Woman, 1763. 4. — Ungen. (Ethic Epistles 1764. 4.) — Ungen. (Happiness 1764. 4.) — Ungen. (Complaint in two Epistl. to Fidelio 1764. 4.) — John Langhorne († 1779. S. Poet. W. 1766. 8. 2 B. enthalten mehrere gut geschriebene Episteln. Seine prosaischen Schriften dieser Art, so lehrreich sie sind, als s. Letters, between Theodosius and Constantia 1763. 8. Deutsch, von J. J. Dusch, Alt. 1764. 8. und die Forts. derselben, gehören eigentlich nicht hieher.) — J. H. Scott (The perils of poetry 1766. 4.) — Ch. Anstey (The new Bath-Guide . . . in a series of poet. Epistles 1766. 4. 1788. 12. Familiar Epistle to C. W Bampfylde 1777. 4. welche der Verf. ursprünglich lateinisch geschrieben hatte. Uebrigens gehören diese Episteln, dem Innhalte nach, eben so sehr zu den scherzhaften als satirischen Gedichten. Die erstern veranlaßten mancherley Nachahmungen, wovon das Postscript to the new Bath-Guide 1790. 8. von Frith, ein

 elendes

elendes Ding, gleich hier eine Stelle einnehmen mag.) — **Ungen.** (Poet. Ep. to the Author of the new Bath-Guide 1767. 4.) — **G. Keate** (Ferney, an Ep. to Voltaire 1767. 4. und in s. Poems 1781. 8. 2 Bde. To Angel. Kaufmann 1781. 4. Mit Feinheit und Anmuth abgefaßt.) — **Ungen.** (The rise and progress of the present taste in planting, Lond. 1767. 4. Mit feiner Spötterey abgefaßt.) — **Ungenannter** (The Love Epistles of Aristaenetus, Lond. 1771. Da die Uebersetzung metrisch, und sehr gut ist: so wird sie hier einen Platz verdienen.) — **Ungen.** (A Familiar Epistle from a student of . . . London to his Friend in Dublin, Lond. 1767. 4. Glückliche Darstellungen von Vorfällen des täglichen Lebens.) — **D. Robert** (In s. Poems, Lond. 1773. 8. finden sich einige ganz gut geschriebene Episteln.) — **Ungenannter** (A poetical Epistle to Christ. Ansty, Lond. 1773. 4. Mit vieler Wahrheit und Wärme, über die Dichter, und wider den Reim, geschrieben.) — **Will. Dunkin** (In s. Poet. W. 1774. 4. 2 B. finden sich mehrere Episteln.) — **Ungen.** (The Silver Tail in two Ep. 1775. 4.) — **Ungen.** (Philosoph. Venus, an Ethic Ep. 1775. 4. 1788. 8. Der wiederhohlte Druck giebt kein günstiges Zeugniß von dem englischen Geschmack und der engl. Sittlichkeit.) — **Anna Robinson** (Unter ihren Poems 1775. 8. sind auch verschiedene Episteln.) — **Lord Melcombe** (P. Ep. to the Earl of Bute 1776. 4.) — **Ungen.** (The Northern Tour, or poet. Ep. 1778. 4.) — **Ungen.** (Perfection 1778. 4.) — **Will. Hayley** (A poet. Ep. to an eminent Painter 1778. 4. und, unter dem Titel, Essay on Painting, in zwey Episteln, in s. Poems 1783. 4. 1785. 8. 6 Bde. Deutsch im 29ten Bde. der N. Bibl. der sch. Wissensch. An Ess. on History in three Ep. to Edw. Gibbon 1780. 4. To a Friend on the death of J. Thornton 1780. 4. Sammtl. in der vorhin angef. Samml. s. Gedichte.) — **Richard Tickel** (Ep. from . . . Ch. Fox . . . to J. Townshend 1779. 4. Scherzhaft, launicht, angenehm.) — **J. Walters** (S. Poems 1780. 8. enthalten mehrere Episteln.) — **Jul. Mikle** (Almada-Hill, an Ep. from Lisbon 1781. 4.) — **Ungen.** (The disbanded Subaltern, an Ep. from the camp 1781. 4.) — **John Scott** (In s. Poet. W. 1782. 8. finden sich mehrere angenehme Episteln.) — **Ungen.** (Chattenham-guide: Poet. Epistl. 1782. 8. Eine schlechte Nachahmung des New Bath-guide.) — **John Dell** (Eben dergl. in s. Poetic. Effusions 1783. 8.) — **Perc. Stockdale** (To S. Ashton Lever, in s. Poems 1784. 4.) — **Eyles Irwin** (Occasion. Ep. written during a Journey from London to Burrah in the Gulph of Persia . . 1784. 4. gehören zu den guten.) — **Th. Chatterton** (Das Supplem. zu s. Miscell. 1784. 8. enthält einige sehr gute Episteln.) — **Anna Yearsley** (In ihren Poems on sev. Occas. 1785. 4.) — **Ungen.** (The fall of Scepticism and Infidelity to Dr. Beattie 1785. 8.) — **Hel. Maria Williams** (S. ihre Poems 1786. 12. 2 Bde.) — **Joh. Thomas** (A poet. Ep. to a Curate 1786. 4.) — **Arth. Murphy** (Im 7ten Bd. s. W. 1787. 8. findet sich eine, schon im J. 1760 gedruckte Ep. an S. Johnson.) — **Ungen.** (Die Poetical Tour 1787. 8. enthält verschiedene gute Episteln.) — **Ungen.** (Letters from Simpkin the second to his brother in Wales 1788. 4. voller Laune.) — **Ch. James** (Vanity of Fame from Petrarch to Laura, in des Verf. P. 1789. 8. 2 B.) — **Ungen.** (Elegant Epistles 1790. 8.) — **Ungen.** (A poet. Ep. to L. Thurlow 1792. 4.) — **Mistreß West** (Ihre P. 1791. 8. enthalten mehrere Episteln.) — Auch haben mehrere Dichter, als Swift, Garth, Hervey, Walsh, Sprat, West, Savage, Dyer, Hughes, Taylor, Fielding, u. a. m. deren noch einzele geschrieben. — — **Sammlungen:** Die ersten

ersten sieben Bände von Bells Classical Arrangement of fugitive Poetry, 1789 u. f. 12. enthalten Episteln, und zwar der erste Band moralische, der zweyte launichte und scherzhafte, der dritte kritische und lehrende, der vierte beschreibende und erzählende, der fünfte satirische, der sechste panegorische, der siebente heroische und Liebes-Episteln, von S. Jenyns, Melmoth, Brown, H. Walpole, Dalton, Nugmet, Rolle, Whitehead, Hervey, Melcombe, Davies, Taylor, Lady Montague, Green, Chesterfield, Keate, Hoadley, Lisle, Pornell, Delacourt, Webster, Lloyd, Harte, Spence, Johnson, Whaley, Yalden, Henly, White, Fitzgerald, Tickel, Powys, Mickle, u. a. m. — — Auch haben die Engländer noch eine Menge so genannter Heroic Epistles, welche, als Spöttereyen und Satiren, bey dem Art. Satire angeführt sind. — —

Episteln in deutscher Sprache: Wenn wir die, in unsern ersten Dichtern, an einzele Personen gerichtete Verse oder Reime, als Episteln ansehen wollen: so haben wir deren schon lange vor Opitzens Zeiten aufzuweisen. Unter Hans Sachsens Gedichten ist mehr als eines dieser Art zu finden. Opitz hat, indessen, so wie in mehrern Arten der Poesie, so auch hier, die erstern erträglichen Muster geliefert. Bey ihm führen diese Gedichte noch keine besondre Ueberschrift. Nach ihm erhielten sie den Nahmen poetische Sendschreiben, oder auch Briefe; und erst in ganz neuern Zeiten haben wir das Wort Epistel für sie angenommen. Das erste Buch der Poetischen Wälder von Opitz enthält mehrere dergleichen Gedichte, und aus dem zweyten und dritten lassen sich, noch mehrere in so fern hieher rechnen, als Hochzeit- und Leichengedichte immer an bestimmte Personen gerichtet sind. — **Paul Flemming** († 1640. Von s. Geist- und Weltl. Poem. Naumb. 1642. 8. 1685. 8. gehören verschiedene aus den 5 Büchern s. Poetischen Wälder, so wie aus dem Neuern und aus dem Absonderlichen Buche derselben hieher. Sein Leben findet sich im Nekrolog, S. 83. und in L. Meisters Character. der deutschen Dichter Th. 1. S. 160.) — **Andr. Scultetus** († 1642. In den vorher angezeigten Samml. von s. Gedichten finden sich verschiedene, welche hieher zu rechnen sind.) — **Andr. Tscherning** († 1659. Auch von s. Teutscher Ged. Frühling, Bresl. 1642. 8. und dem Vortrab des Sommers, Rost. 1655. 8. sind mehrere an einzele Personen gerichtet, aber freylich nichts anders, als so genannte Gelegenheits-Gedichte. Das Leben des Verf. ist im Nekrolog, S. 94. zu finden.) — **Andr. Gryph** († 1664. Die vollst. Samml. s. G. welche den Titel: Vermehrte deutsche Gedichte führt, und Bresl. 1698. 8. erschien, enthält mancherley Begräbniß- und Hochzeitgedichte, welche als Episteln sich ansehen lassen.) — **Heinr. Mühlpfort** († 1681. In s. Ged. Bresl. 1686. 1698. 8. finden sich eben dergl.) — **F. L. R. v. Canitz** († 1700. Von seinen Gedichten bestehen mehrere aus poetischen Briefen, oder sind, wie unter den Satiren und Uebers. an einzele Personen gerichtet. Sie erschienen zuerst, unter dem Titel, Nebenstunden, Berl. 1700. 8. Vollständiger von J. U. König herausg. 1727. 1765. 8. Ital. (sehr schlecht) Flor. 1757. 8. Sein Leben im Nekrolog, S. 155 und im 1ten Th. S. 225 von Meisters Characteristik.) — **J. C. Günther** († 1723. Seine Ged. Bresl. 1723. 8. 1751. 8. 2 Th. enthalten Briefe in zwey Bücher abgetheilt, und eine Beylage von Trochäischen Versbriefen, welche, bey der größten Ungleichheit in Tone, hin u. wieder doch einen guten Vers haben. Sein Leben ist im 2ten B. S. 68 von L. Meisters Characteristik erzählt.) — **Benj. Neukirch** († 1729. Elende Reime, an allerhand Personen gerichtet, finden sich von ihm bey Hofmann v. Hofmannswaldau . . . Auserlesenen Gedichten, Leipz. 1697. 8. 7 Th. und diese poetischen Briefe sind auch meines Wissens, bey s. Satiren, Frkf. 1757. 8. abgedruckt.) — **Joh. v. Besser** († 1729. Seine, zuerst 1711. 8. und vermehrt, durch

durch J. U. König, Leipz. 1732. herausgeg. Gedichte enthalten auch mancherley, an einzele Personen gerichtete Gelegenheitsgedichte. Sein Leben ist im 2ten B. S. 3. von L. Meisters Characteristik der deutschen Dichter erzählt.) — In diesen Zeitpunct ungefähr gehören einige ähnliche Reimer, welche dergleichen Gedichte abgefaßt haben, als C. H. Amther (Ged. Rensb. 1734. 8.) Franke, J. V. Pietsch, (Ged. Leipz. 1725. 8. Königsb. 1740. 8.) u. a. m. deren poetische Briefe Gottsched, zum Theil, als Muster empfahl. — **Albr. v. Haller** († 1777. Seine Antwort an Bodmer, geschr. im J. 1728 gehört hierher. S. übrigens s. Art. im Lehrgedicht.) — **J. F. Schlegel** († 1749. Er hat der poetischen Briefe verschiedene geschrieben, wovon ein Theil in den Belustigungen, in den Beyträgen u. d. m. zuerst erschien, und die, mit ungedruckten vermehrt, im 4ten Th. S. 61 u. f. s. Werke gesammelt worden sind.) — **J. A. Ebert** (S. Episteln erschienen zuerst in den Bremischen Beyträgen, und sind, mit sehr vielen, lehrreichen und angenehmen vermehrt, überhaupt 18 an der Zahl, Hamb. 1789. 8. gedruckt worden.) — **Frd. W. Gleim** (Seine älteste Epistel, an Kleist, ist im J. 1745 geschrieben. Sie ist, mit den spätern, und überhaupt 33 an der Zahl, in s. Episteln, Leipz. 1783. gedruckt.) — **Joh. Chrstn. Cuno** (Vers. einiger moral. Briefe, Amst. 1747. 8. Hamb. 1753. 8. Nachr. von dem Verf. giebt L. Meisters Charact. der d. Dichter, Bd. 2. S. 27 u. f.) — **Mart. Wieland** (Moralische Briefe, Heilbr. 1752. 8. und abgekürzt und verb. im 2ten Bde. S. 1 u. f. s. Poet. Schriften, Zür. 1762. 1770. 8. Im 1ten Bd. eben dieser Samml. S. 314. findet sich noch ein Sendschreiben von der Bestimmung des Poetischen Genie.) — **Dorothea Furkin** (Poet. Sendschr. an H. v. Haller, Gött. 1754. 8.) — **Joh. Pet. Uz** (Schreiben an einen Freund 1747. 4. Leipz. 1760. 8. Und nebst sechs andern, in s. Werken, 1768. 8 2 Th.) — **G. C. Bernhardi** (Bey s. Oden, Dresden 1758. 8. finden sich auch Briefe.) — **Lud. H. v. Nicolay** (Eleg. und Briefe, Strasb. 1760. 8. Im 1ten Th. S. 65 s. Verm. Ged. Berl. 1778. 8. und im 2ten Th. S. 1. der Quartausg. 1792. In der letztern Ausg. sind deren neun.) — **Mich. Denis** (Poet. Sendschr. an Klopstock 1764. 4.) — **F. W. Löwen** († 1771. In dem 3ten Th. s. Schriften, Hamb. 1765. 8. finden sich scherzhafte (sehr unbedeutende) Briefe in Prosa mit Versen untermischt.) — **J. G. Jacobi** (Seine Briefe, in den J. 1768 u. f. geschrieben, 27 an der Zahl, unter welchen sich aber mehrere, mit Prose untermischt finden, sind in dem 1ten Bd. s. W. Halberst. 1773. 8. 3 Th. gesammelt. In der Iris, im deutschen Merkur, im Museum, u. a. a. O. m. sind deren noch von ihm gedruckt worden. Man hat den Verf. unsern Gresset genannt; ob Gressets Muse aber wirklich so tändelnd sey, als es die Muse des H. Jacobi ist, lasse ich dahin gestellt.) — **Willh. Fried. Herm. Reinwald** (Poetische Briefe .. Meiningen 1769. 8. Poetische Launen, Briefe und Miscellaneen, Dessau 1782. 8.) — **J. B. Michaelis** († 1772. Sein ältestes, hieher gehöriges Gedicht, in s. Poet. W. Giesen 1780. 8. S. 138. ist v. J. 1766. Die bessern eigentlichen Episteln erschienen zum Theil in dem Schmidtschen Musenalmanache v. J. 1770 u. f. und zum Theil einzeln in Halberstadt. In der gedachten Samml. s. W. finden sie sich, S. 1 u. f. Sie sind mit glücklicher Laune, und in einem originellen Tone abgefaßt.) — **F. J. Riedel** (Epistel an H. Oeser, Frf. 1771. 8. An H. Baldinger 1771. 8.) — **Fdr. Willh. Gotter** (Der 1te Bd. s. Gedichte, Gotha 1787. 8. enthält der eigentlichen Episteln fünfe, wovon die älteste, an einen Freund, im J. 1769 geschrieben ist. Sie erschienen zuerst in den Musenalmanachen.) — **Chrstn. Fdr. Sangerhausen** (Briefe in Versen, Halberst. 1771-1772. 8. 2 Th. Mit vieler Leichtigkeit geschrieben.) — **L. F. G. v. Goekingk** (Seine, in den verschiedenen Musenalmanachen v. J. 1771 u. f. zuerst gedruckten Episteln, finden sich im 1ten und

und 2ten Th. s. Gedichte, Frft. 1780. 8.) — Wezel (Ep. an die deutschen Dichter, Leipz. 1775. 8.) — Joach. Chrstn. Blum (Seine moral. Gedichte, im 2ten Bd. S. 317. s. Ged. Leipz. 1776. 8. sind an einzele Personen gerichtet, und also als Episteln anzusehen.) — Gottl. Conr. Pfeffel (Der dritte Th. s. Poet. Versuche, Basel 1790. 8. enthält vier Episteln, wovon die älteste, an Phöbe im J. 1778 erschien.) — A. Eberh. K. Schmidt (Poetische Briefe, Dessau 1782. 8. Ueberhaupt 32, wovon die älteste im J. 1772 abgefaßt ist. Neue Poetische Briefe, Berl. 1790. 8. Ebenfalls 32. Die in der Vorrede erwähnte Samml. der Episteln des H. Tiedge ist, meines Wissens, noch nicht erschienen) — Joh. Aug. Weppen (In s. Ged. Lpz. 1783. 8. 2 Th. finden sich verschiedene gut geschriebene Episteln.) — K. R. und K. (Episteln, Zür. 1785. 8. Es sind deren fünf und dreyßig, die, im Ganzen, zu unsern besten gehören.) — Emilie v. Berlepsch (In der Sammlung ihrer kleinen Schriften, Gött. 1787. 8. finden sich auch Episteln.) — K. Dieffenbach (Wer höchst schlechte zu lesen Lust hat, s. dessen Vermischte Gedichte, Frft. 1787. 8. — Zinkernagel (S. dessen Ged. Nordl. 1787. 8.) — J. C. Engelschall (In s. Gedichten, Marp. 1788. 8.) — Luthy (S. dessen Ges. Wien 1788. 8.) — J. F. Schink (In s. Ausstellungen, Wien 1788. 8. finden sich Episteln.) — F. v. Klenke (S. dessen Ged. Berl. 1788. 8. — Joh. Ad. Schlegel (Im 2ten Bde. S. 398 seiner vermischten Gedichte, Han. 1789. 8. findet sich eine Epistel — S. Gottl. Bürde (S. vermischten Gedichte, Bresl. 1789. 8. enthalten, ausser einer eigentlichen Epistel, einige, an einzele Personen gerichtete, im Ganzen hieher gehörige Gedichte.) — Selmar (ein angenommener Nahme; in s. Ged. Leipz. 1789. 8. 2 Bde. finden sich zwey Bücher leicht und angenehm geschriebener Episteln.) — — Uebrigens liefern unsre Musenalmanache deren noch von Zachariä — Sattler — Casparson — Klose — Meißner — Lenz — C. A. Schmid — J. F. Ratschky — Stäudlin — Jünger — Claudius — u. a. m. — —

## Leicht; Leichtigkeit.

(Schöne Künste.)

Durch diese Wörter bezeichnet man eine schätzbare Eigenschaft in Werken der Kunst, die sich entweder in den Gedanken selbst, oder nur im Ausdruk derselben zeiget. Leichtigkeit in Gedanken rühmt man an den Werken, wo alle Vorstellungen in einem so natürlichen Zusammenhang neben einander sind, oder auf einander folgen, daß uns dünkt, jede habe sich dem Künstler von selbst dargeboten; darin jedes so ist, daß man denken sollte, es habe nicht anders seyn können. Daher geräth man nicht selten bey solchen Werken auf den Wahn, man würde alles eben so gemacht haben. Nirgend bemerkt man, daß der Künstler mit Mühe, oder durch Kunstgriffe die Gedanken gefunden, und aneinander gekettet habe; keine Spur von Nebengedanken, die in andern Werken als Gerüste gebraucht werden, um auf die Hauptsachen zu kommen. Diese Leichtigkeit macht also die Gedanken und ihren Zusammenhang höchst klar und natürlich. Deswegen vergißt man bey solchen Werken den Künstler, und seine gehabte Bemühung; nur das Werk beschäfftiget uns; man glaubt die Stimme der Wahrheit selbst zu hören, und die Wirkung der Natur selbst zu empfinden.

Im Ausdruk ist Leichtigkeit, wenn in der Rede jeder Ausdruk genau bestimmt ist, und völlige Klarheit hat; wenn zu dem Gedanken weder zu viel noch zu wenig Worte gebraucht werden: wenn die einzelen Begriffe, die den Gedanken ausmachen, in einer Ordnung folgen, daß er ohne Mühe und ohne Zweydeutigkeit gefaßt wird. In

In zeichnenden Künsten zeiget sich die Leichtigkeit in fließenden und sichern Umrissen, die nichts unbestimmt lassen; in dreisten Pinselstrichen, denen nicht weiter nachgeholfen worden. Man sieht jede Kleinigkeit, wie man denkt, daß sie hat seyn müssen, und bildet sich ein, dabey zu fühlen, daß es dem Künstler nicht schwer geworden, es so zu machen. Im Gesang und Tanz zeiget sich die Leichtigkeit der Ausübung darin, daß man auf das deutlichste bemerket, es mache dem Künstler keine Mühe, jedes vollkommen so zu machen, wie es seyn soll. Wenn die Schmeling singet, so höret man jeden Ton in der höchsten Reinigkeit, und fühlet, man sehe sie oder sehe sie nicht, daß es ihr keine Mühe macht; man wird versucht zu glauben, die Natur und nicht eine menschliche Kehle habe diese Töne so vollkommen gebildet.

Es läßt sich begreifen, daß in jeder Kunst nur die dazu gebornen Genies die höchste Leichtigkeit erreichen. Wer wie la Fontaine von der Natur zum Fabeldichter gebildet worden, wird auch seine Leichtigkeit darin haben. Der Künstler darf bey der Arbeit nur sich selbst beobachten, um zu wissen, ob sein Werk Leichtigkeit haben wird. Fühlt er, daß ihm die Arbeit schwer wird, daß er Gedanken und Ausdruk mit einiger Aengstlichkeit suchen muß: so kann er sich versichert halten, daß dem Werk die Leichtigkeit fehlen wird. Nur denn, wenn man sich seiner Materie völlig Meister gemacht hat; wenn man alles, was dazu gehöret, oder damit verbunden ist, mit gänzlicher Klarheit vor sich liegen sieht, kann man leicht wählen und ordnen. Eben so gänzlich muß man den Ausdruk in seiner Gewalt haben. Darum muß der Redner seine Sprache von Grund aus erlernt, der Zeichner die höchste Fertigkeit alle Formen darzustellen, der Tonkünstler eine völlige Kenntniß der Harmonie besitzen, ehe die Leichtigkeit des Ausdruks bey seiner Arbeit erfolgen kann.

Man hat darum Ursache zu sagen, daß das, was am leichtesten scheinet, das schwerste sey. Nicht, als ob dem Künstler die Arbeit sauer geworden, sondern weil es überhaupt schwer ist, wo nicht die Natur selbst fast alles gethan hat, jene völlige Herrschaft über seine Gedanken und über den Ausdruk zu erreichen. Nur der, der seine Zeit blos mit Nachdenken über die Gegenstände seiner Kunst zubringt, und dabey das gehörige Genie dazu hat, gelanget auf diese Stufe.

Selten aber wird man ohne sorgfältiges Ausarbeiten einem Werke die höchste Leichtigkeit geben können. Wenn man auch in der lebhaftesten Begeisterung arbeitet, wo alles leicht wird: so findet man hernach doch, daß noch manches fremdes oder nicht völlig richtiges mit untergelaufen, weil man in dem Feuer der Arbeit bey der Menge der sich zudringenden Vorstellungen nicht gewählt hat. Darum dürfen auch die glücklichsten Genies die Ausarbeitung nicht versäumen. Oft giebt erst die letzte Bearbeitung, da hier und da nur einzele Ausdrüke geändert oder eingeschaltet, einzele ganz feine Pinselstriche, durch ein feines Gefühl an die Hand gegeben, dem Werke die wahre Vollkommenheit. Erst nachdem man in der Rede jeden einzelen Begriff, jeden Gedanken, jeden Ausdruk gleichsam abgewogen hat, kann man die höchste Leichtigkeit in dieselbe bringen. Das Leichte ist allemal einfach, und das Einfache ist gemeiniglich das, worauf man zulezt fällt. Man erkennet es erst, nachdem man alle mögliche Arten, dieselbe Sache darzustellen, vor sich hat und gegen einander vergleichet.

Die Leichtigkeit ist überall eine gute Eigenschaft; aber gewissen Werken ist sie wesentlicher nöthig, als andern.

Sie ist der Comödie wesentlicher als dem Trauerspiel, und im Lied weit nothwendiger als in der Ode. Ueberhaupt ist sie in Werken, die für ein ernstliches Nachdenken gemacht sind, weniger wichtig, als in denen die schnell rühren, oder angenehm unterhalten sollen. Pindar hatte die Leichtigkeit des Anakreons nicht nöthig. Von unsern einheimischen Schriftstellern können Wieland, beydes in gebundener und ungebundener Rede, und Jacobi in dem Lied, als Meister des Leichten angepriesen werden.

## Leidenschaften.

(Schöne Künste.)

Die Leidenschaften haben einen so großen Antheil an den Werken der schönen Künste, und spielen darin eine so beträchtliche Rolle daß sie in der Theorie derselben eine besondere und etwas umständliche Betrachtung verdienen. Es gehöret unmittelbar zum Zwek des Künstlers, daß er Leidenschaften erweke, oder besänftige; daß er sie in ihrer wahren Natur und in ihren Aeußerungen schildere, und die mannichfaltigen guten und schlimmen Wirkungen derselben auf das lebhafteste vorstelle. Um diesem Artikel, der etwas weitläuftig werden wird, die nöthige Klarheit zu geben, wollen wir die verschiedenen Hauptpunkte desselben voraus bestimmen.

Es soll hier gezeiget werden: 1) was der Künstler zur Erwekung und zur Besänftigung der Leidenschaften zu thun habe; 2) wie er jede nach ihrer Natur, in ihren Aeußerungen und nach ihren guten und schlimmen Wirkungen, oder Folgen schildern soll. Der erste Hauptpunkt theilet sich wieder in zwey andre; denn es entstehen dabey diese zwey Fragen: wie das itzt ruhige Gemüth in Leidenschaft zu setzen, oder das in große Bewegung gesetzte zu besänftigen sey, und wie überhaupt seine Reizbarkeit zu verstärken oder zu schwächen sey, damit es die beste Stimmung bekomme, sowol herrschende, als vorüber gehende leidenschaftliche Empfindungen in einem vortheilhaften Maaße anzunehmen? Sollten die schönen Künste, wie man zu allen Zeiten von ihnen geglaubt hat, die eigentlichen Mittel seyn, die Gemüther der Menschen überhaupt zu bilden, und in besondern Fällen zu lenken: so muß der Künstler nothwendig jeden der vorher erwähnten Punkte, als Mittel zum Zwek zu gelangen, in seiner Gewalt haben. Polybius sagt, daß die Musik den Arkadiern nothwendig gewesen, um ihre etwas rohe Gemüthsart empfindsam zu machen; und jederman weiß, daß diese Kunst bey besondern Gelegenheiten gebraucht wird, die Gemüther in Bewegung zu setzen oder zu besänftigen. Diese Dienste müssen alle schönen Künste leisten; und deswegen muß jeder gute Künstler die Mittel dieses auszurichten in seiner Gewalt haben.

Man fodert also in Ansehung des ersten der vorhererwähnten zwey Hauptpunkte, daß der Künstler ein itzt ruhiges Gemüth in Leidenschaft setzen, und das aufgebrachte besänftigen könne: daß er in den Gemüthern die gehörige Reizbarkeit, an der es ihnen fehlen möchte, in einem schiklichen Maaße erweke und denen, die zu leicht aufgebracht werden, etwas von dieser Reizbarkeit nehme; daß er endlich eingewurzelte Unarten, wodurch besondere Leidenschaften bey jeder Gelegenheit aufwachen, schwäche, z. B. den jachzornigen Menschen sanftmüthiger mache, und hingegen den Gemüthern, denen es an gewissen Empfindungen fehlet, wodurch nützliche Leidenschaften in ihnen herrschend werden könnten, diese Empfindungen einpflanze.

Ehe wir uns über jeden dieser Punkte besonders einlassen, merken wir

wir überhaupt an, daß alle diese Foderungen eine genaue und richtige Kenntniß der Natur und des Ursprungs der Leidenschaften, auch der Ursachen, durch die sie verstärket, oder geschwächet werden, in dem Künstler voraussetzen. Diese Kenntniß muß er hauptsächlich von dem Philosophen erlernen. Indessen wollen wir hier, weil es ohne Weitläufigkeit geschehen kann, die Hauptpunkte dieser Sache ihm zum Nachdenken anführen.

Die Leidenschaften sind im Grunde nichts anders, als Empfindungen von merklicher Stärke, begleitet von Lust oder Unlust, aus denen Begierde oder Abscheu erfolget. Sie entstehen allemal aus dem Gefühl, oder der undeutlichen Vorstellung solcher Dinge, die wir für gut, oder bös halten. Ganz deutliche Vorstellungen haben keine Kraft das Gemüth in Bewegung zu setzen; was das Herz angreifen und die Empfindsamkeit reizen soll, muß der Vorstellungskraft viel auf einmal zeigen, und der leidenschaftliche Gegenstand muß im Ganzen gefaßt werden *); wir müssen darin auf einmal viel gutes oder schlimmes zu sehen glauben; die Menge der darin liegenden Dinge muß uns hindern, die Aufmerksamkeit auf einzele Theile zu richten, und ihn zum Gegenstand der Betrachtung zu machen. Wer eine Sache zergliedert, ihre Theile einzeln betrachtet, und folglich untersucht, wie sie beschaffen ist, der fühlt nichts dabey; sollen wir fühlen, so muß die Aufmerksamkeit nicht auf die Betrachtung der Sache, oder auf ihre Zergliederung, sondern auf die Wirkung, die sie auf uns hat, gerichtet seyn. Die leidenschaftlichen Gegenstände gleichen jenem von einem scythischen König seinen Söhnen zum Denkbild vorgestellten Bündel von Stäben; ihre Stärke liegt in der Vereinigung der Einzeln, und sie sind leicht zu zerbrechen, wenn man jeden besonders herausnimmt.

*) S. die Anmerkung im Art. lehrende Rede III Th. S. 167.

Darum muß die Einbildungskraft das meiste zur Leidenschaft beytragen. Denn von ihr kommt es, daß bey jeder gegenwärtigen etwas lebhaften Empfindung eine große Menge anderer damit verbundener Vorstellungen zugleich rege werden. Ihr ist es vornehmlich zuzuschreiben, daß ein Mensch, der gegen einen andern Feindschaft im Herzen heget, durch eine sehr geringe aufs neue von ihm erlittene Beleidigung in heftigen Zorn gerathet. Bey dieser Gelegenheit bringt seine Einbildungskraft ihm alle vorhergegangene Beleidigungen, allen ihm bisher von seinem Feinde verursachten Verdruß, auf einmal wieder ins Gedächtniß, und insgemein stellt er sich auch, da eine lebhafte Einbildungskraft erfinderisch, leichtgläubig und ausschweifend ist, alles, was er etwa noch künftig von diesem Feinde möchte zu leiden haben, als schon gegenwärtig vor. Diese große Menge von Vorstellungen, deren jede etwas widriges hat, wirket nun auf einmal, und bringet einen heftigen Zorn mit Rachsucht begleitet in dem Herzen des Beleidigten hervor. Auf eine ähnliche Weise entstehen alle Leidenschaften. Dieses dienet also zuerst zur Beantwortung der Frage, wie Leidenschaften zu erweken seyn. Nämlich es geschiehet durch eine lebhafte Schilderung leidenschaftlicher Gegenstände, besonders wenn die Phantasie dabey erhitzt wird. Wer uns in Furcht setzen will, muß wissen die Gefahr eines uns drohenden Uebels dergestalt abzubilden, daß wir sie als gegenwärtig und uns von allen Seiten drohend fühlen; und so muß für jede zu erwekende Leidenschaft der Gegenstand, der sie verursacht, geschildert werden. Dieses Mittel haben die redenden Künste am voll-

vollkommensten in ihrer Gewalt, weil sie alle mögliche Arten der Vorstellungen erweken können: aber der Künstler muß dabey auf die höchste Sinnlichkeit der Vorstellungen bedacht seyn; muß das Abwesende als gegenwärtig, das Ferne als nahe, das Abstrakte als körperlich und die äußern Sinne rührend, vorstellen können. Es giebt keine Leidenschaft, deren Gegenstand die Beredsamkeit und Dichtkunst nicht völlig in ihrer Gewalt haben. Vor allen andern Künsten haben sie dieses voraus, daß sie bey jeder vorkommenden Gelegenheit, da Leidenschaften zu erweken sind, die Mittel dazu, ohne vorhergegangene Veranstaltung, bey der Hand haben.

Die zeichnenden Künste können uns auch viel leidenschaftliche Gegenstände höchst lebhaft vor Augen stellen. Alles was in den verschiedenen Charakteren und in den sittlichen Eigenschaften der Menschen zur Erwekung der Ehrfurcht, der Liebe, des Vertrauens, des Mitleidens, oder der Verachtung und des Hasses liegt, haben sie in ihrer Gewalt. Der Mahler insbesondere kann fast jeden leidenschaftlichen Gegenstand in der leblosen und sittlichen Natur, und auch gewissermaaßen in der unsichtbaren Welt abbilden. Aber diese Mittel, Leidenschaften zu erweken, erfodern mehr Veranstaltungen, als jene, die in der Gewalt der redenden Künste sind. Sie dienen also hauptsächlich bey öffentlichen Gelegenheiten, durch Erwekung der Leidenschaften, den Zwek der Feyerlichkeiten desto sicherer zu erreichen.

Die Musik hat außer der Schilderung leidenschaftlicher Aeußerungen, wovon sogleich besonders wird gesprochen werden, nur wenige leidenschaftliche Gegenstände in ihrer Gewalt, weil ihr eigentliches Geschäft in dem Ausdruk der Empfindung selbst, nicht in der Schilderung der Gegenstände besteht. Doch kann sie überhaupt Pracht, Feyerlichkeit, Lerm und Verwirrung, ingleichen etwas von sittlichen Charakteren ausdrüken, und also dadurch die Leidenschaften rege machen.

Aber die Gegenstände, in denen wir in Rüksicht auf uns selbst gutes oder böses sinnlich erkennen, sind nicht die einzigen Mittel den Menschen in Leidenschaft zu setzen; sie werden noch schneller rege, wenn wir ihre Aeußerungen an andern wahrnehmen. Menschen, die wir leiden sehen, erweken unser Mitleiden, und freudige Menschen machen auch uns fröhlich, so wie der Schreken, den wir in andern wahrnehmen, auch uns erschrekt, ob uns gleich die Ursache desselben unbekannt ist. Darum sind lebhafte Schilderungen der Leidenschaften in ihren verschiedenen Aeußerungen, auch sehr kräftige Mittel dieselben Aufwallungen in uns hervorzubringen.

Der Künstler muß demnach jede Leidenschaft in ihren Aeußerungen und Wirkungen genau kennen, und auf das lebhafteste zu schildern wissen. Wir haben aber von der Schilderung, oder dem wahren Ausdruk der Leidenschaften, diesem zweyten Mittel sie zu erweken, bereits anderswo gesprochen *). Die redenden Künste haben die meisten, aber nicht immer die kräftigsten Mittel zu diesen Schilderungen in ihrer Gewalt. Wenn gleich der Dichter die Angst eines nahe zur Verzweiflung gebrachten Menschen umständlicher, als jeder andre Künstler schildern kann: so ist doch das, was er uns sagt, nicht so allgewaltig erschütternd, als die äußerlichen Wirkungen dieser Leidenschaft, die die zeichnenden Künste durch Gesichtszüge, Stellung und Bewegung ausdrüken können. Unter allen Künsten aber scheinet die Musik

*) S. Ausdruk der Leidenschaft.

Musik hiezu die größte Kraft zu haben, weil sie das körperliche Gefühl und das System der Nerven am stärksten angreift. Was kann fürchterlicher seyn, als ein rechtes Angstgeschrey, das die Verzweiflung aus einem Menschen erpreßt? Dieses kann die Musik nicht nur vollkommen nachahmen, sondern durch die Harmonie und erschreklich ins Gehör reissende Töne der Instrumente noch verstärken. Man hat deswegen zu allen Zeiten und mit Recht der Musik vorzügliche Kraft zur Erwekung der Leidenschaften, durch den starken Ausdruk derselben zugeschrieben. Eine überwiegende Kraft aber kann das Schauspiel haben, wenn es mit so guter Ueberlegung eingerichtet ist, daß alle Künste zugleich ihre Wirkung darin thun.

Die beyden Mittel die Leidenschaften zu erweken, können durch Nebenumstände, wodurch die Einbildungskraft recht erhitzt wird, einen besondern Nachdruk bekommen. Es kommt, wie bereits angemerkt worden, zur Verstärkung der Leidenschaften sehr viel hierauf an; denn auch ein an sich schwacher Gegenstand bekommt durch die Mitwirkung einer lebhaften Phantasie oft eine bewundrungswürdige Stärke. Ein gewisser Virtuose hat mir gestanden, daß er in seinem Leben nie so stark gerührt worden, als damals, da er in Rom in der Peterskirche ein sogenanntes Miserere mit aller möglichen Feyerlichkeit hat singen gehört, obgleich die Musik in Absicht auf den Ausdruk gar nichts vorzügliches gehabt; die größte Kraft kam von der Menge der Stimmen, von der Feyerlichkeit der Versammlung und andern außer der Musik liegenden Umständen. Man wird allemal merken, daß ein Schauspiel weit stärker rühret, wenn Logen und Parterre recht angefüllt, als wenn sie halb leer sind; und gar oft kann eine Kleinigkeit, die einen einzeln Menschen wenig rühren würde, in einer großen Versammlung erstaunliche Bewegung machen. Der an sich geringe Umstand, daß M. Antonius bey der Leichenrede auf den Cäsar das blutige Gewand des ermordeten Diktators dem Volke vorzeigte, hat Rom um seine Freyheit gebracht. Es wäre aber unmöglich alle Veranlassungen und Umstände, wodurch die Phantasie der Empfindung zu Hülfe kömmt, zu beschreiben. Der Künstler muß ein Kenner der Menschen seyn, und bey jeder Gelegenheit dessen schwache Seite zu finden wissen.

Dieses ist sowol bey der Bearbeitung der Werke der Kunst, als bey der Gelegenheit, wo sie gebraucht werden, in Betrachtung zu ziehen. Der Redner muß nicht nur darauf sehen, daß seine Materie zu Erwekung der Leidenschaften richtig gewählt sey; das Besondere des Ausdruks, die Figuren der Rede, ihr Ton, und der mündliche Vortrag, dies alles muß durchgehends leidenschaftlich seyn: kann nun mit diesem noch bey Haltung der Rede jeder Umstand mit Feyerlichkeit verbunden, und die Menge der Zuhörer zum voraus in besondere Erwartung gesetzt werden, so hat der Redner sich eine völlige Wirkung von seiner Rede zu versprechen. In Absicht auf das Leidenschaftliche im Ton, im Ausdruk und in den Figuren der Rede, kann Cicero als ein vollkommenes Muster vorgestellt werden. Will er Mitleiden erweken, so stimmt in seinem Vortrag alles auf Rührung überein; er weiß allemal die zärtlichsten und kläglichsten Ausdrüke zu wählen, und braucht sehr rührende Figuren; will er Zorn erregen, so ist gleich alles dieses umgekehrt; er spricht mit Entrüstung, weiß den Personen und Sachen, gegen die er den Zuhörer aufbringen will, die verhaßtesten Namen zu geben, und Figuren der Rede, die ge-

schikt sind die Gemüther aufzubringen, am rechten Ort aufzuhäufen.

Auf eine ähnliche Weise muß jeder Künstler verfahren. Bey dem Mahler müssen die Behandlung, der Ton der Farben, die Anordnung, und vornehmlich die Wahl der zufälligen Umstände, mit der Art des Leidenschaftlichen im Inhalt genau übereinstimmen. Ein trauriger Inhalt muß auch mit traurigen Farben gemahlt werden, und die Anordnung muß schon etwas finsteres haben. Ich habe irgendwo ein Gemählde gesehen, worauf die Andromeda mit fürchterlichen und schon Schauder erwekenden Felsen umgeben war; aber zwischen denselben war eine Aussicht auf das Land, da man ein paar Figuren in sehr jammernder Stellung erblikte, welches die Vorstellung des Unglüks, das diese Person betroffen, um ein merkliches verstärkte.

So muß auch in der Musik der klägliche, oder fröhliche Gesang von einer schweren und eindringenden, oder von einer reizenden Harmonie unterstüzt, und von Instrumenten, die sich zum Ausdruk am besten schiken, aufgeführt werden; und die Spieler müssen sanft, lebhaft, oder wild spielen, so wie der Inhalt es erfodert.

Am wichtigsten aber sind zur Unterstützung des leidenschaftlichen Inhalts die äußern Veranstaltungen, unter welchen das Werk der Kunst seine Wirkung thun soll. Die Anordnungen der Feste und Feyerlichkeiten, dazu die Werke der schönen Künste gebraucht werden, erfodern einen Mann von großer Kenntniß und Geschmak; denn das, was er dabey verordnet, giebt jenen Werken unstreitig den größten Nachdruk, oder benimmt ihnen ihre Kraft. Der geringste Umstand kann alles verderben oder kräftig machen. Wie oft wird nicht in den Opern eine an sich rührende Scene entweder durch ungeschikte Verzierungen, oder durch ein kleines Versehen einer Nebenperson, sogar durch etwas in der Kleidung lächerlich? Die Mängel in den Veranstaltungen der Feyerlichkeiten sind unstreitig die schwächste Seite in Absicht auf den gegenwärtigen Zustand der schönen Künste in Europa. Diese Veranstaltungen sind insgemein so, daß sie die Wirkung der schönen Künste eher hemmen, als befördern. Es ist augenscheinlich, um nur eines einzigen Beyspiels zur Erläuterung dieser Anmerkungen zu erwähnen, daß an gewissen Orten, wo es Mode geworden, daß die Vornehmsten im schlechtesten Anzug und beynahe mit Nachtmützen in die Kirche kommen, unendlich weniger Aufmerksamkeit auf den Vortrag des geistlichen Redners gewendet wird, als da, wo alles bis auf die Kleidung feyerlich ist *). So viel sey hier von Erwekung und Verstärkung der Leidenschaft überhaupt gesagt.

Man kann schon hieraus auch das Wichtigste, was zu Besänftigung und Stillung, oder Hemmung derselben anzumerken ist, abnehmen.

Da die Leidenschaft aus einer schnellen Vereinigung des vielfältigen Guten oder Bösen entsteht, das die etwas erhitzte Einbildungskraft in dem Gegenstand derselben sieht: so ist der unmittelbarste Weg zu ver- P 2 hin-

*) Es soll seit einigen Jahren in England aufgekommen seyn, daß die Pairs von Großbritannien an den gewöhnlichen Tagen, da der König nicht im Parlament erscheinet, sich im Frack und mit Stiefeln, das ist, im äußersten Negligé im Oberhaus versammlen. Dies wäre ein offenbarer Beweis, daß auch die Berathschlagungen in dieser hohen Versammlung nicht immer mit der gehörigen Aufmerksamkeit betrieben würden. Dem Cineas würde der römische Senat gewiß nicht wie eine Versammlung von Königen vorgekommen seyn, wenn die Rathsherren in ihren Hauskleidern in der Versammlung erschienen wären.

hindern, daß ein Mensch nicht in Leidenschaften gerathe, die deutliche Entwikelung des Einzelnen, das in dem leidenschaftlichen Gegenstand liegt. Dieses war der Hauptkunstgriff der stoischen Philosophen, wie aus unzähligen Stellen der Betrachtungen des fürtrefflichen Kaisers Markus Aurelius zu sehen ist. Denn da es die Hauptbeschäfftigung dieser philosophischen Schule war, die Leidenschaften wo möglich zu vertilgen, so ist leicht zu erachten, daß sie die besten Mittel zu diesem Zwek zu gelangen werden entdekt haben.

Dieses Mittel ist fürnehmlich den redenden Künsten vorbehalten. Nur sie können den leidenschaftlichen Gegenstand so vorstellen, in solche Theile auflösen, daß er nichts reizendes mehr zeiget; sie können die Sachen, die ihrem äußern Scheine nach liebens- oder hassenswürdig, erfreulich oder fürchterlich sind, nach ihrer innern Beschaffenheit so entwikeln, daß alles Leidenschaftliche darin verschwindet. So hat Cineas dem Pyrrhus gezeiget, wie die Vorstellung von der Herrlichkeit der Eroberungen verschwindet, wenn man die Sachen näher betrachtet *); und so hat auch Sokrates dem Alcibiades den Stolz, den ihm die vermeinte Wichtigkeit seiner Güter eingeflößt hatte, gezähmet.

Aber man muß dieses Mittel mit Vorsichtigkeit gebrauchen; denn es ist selten rathsam, sich einer vorhandenen Leidenschaft geradezu zu widersetzen. Man gießet dadurch insgemein nur Oel ins Feuer. Besser ist es, daß man, auf Sokratische Art, sich anstelle, als ob man ihr nachgebe, indem man auf eine schlaue Art, durch allmählige Entwikelung der phantastischen Vorstellungen ihr Fundament untergräbt. Was vorher von der überlegten Wahl des Tones, des Ausdruks und der Nebenumstände, zur Erhitzung der Einbildungskraft, angemerket worden, davon gilt hier das Gegentheil. Ein kalter, gleichgültiger Ton, lindernde Ausdrüke und alles, was besänftigend ist, wird hier von dem Redner angewandt. Ueberhaupt muß man mit einem in Leidenschaft gesetzten Gemüth nicht geradezu streiten. Allenfalls muß man, wenn dieses nöthig scheinet, sehr kurz und nachdrüklich sprechen. Unter den Reden, welche die an den erzürnten Achilles abgeschikten Fürsten halten, hat in der That der unberedte Ajax das Beste gesagt *).

Es giebt allerdings auch Fälle, wo die Leidenschaften geradezu durch Machtsprüche völlig gehemmet werden. So läßt Virgil die Wuth der Winde durch den Neptun stillen. Dieser erhebt das Haupt aus dem Wasser, und ruft den tobenden Winden die mächtigen Worte zu:

> Tantam vos generis tenuit fiducia vestri?
> Jam coelum terramque, meo sine numine, venti
> Miscere et tantas audetis tollere moles.
> Quos ego! —

Aber dazu gehöret ein völlig überwiegendes Ansehen des Redners. So war auch das, dessen sich in der Noachide Raphael gegen die Giganten bediente. Noah hatte durch die kräftigsten Vorstellungen ihre Wuth nicht besänftigen können. Aber als Raphael ihrer einige angetroffen, redete er sie mit einer Hoheit, die sie gleich in Erstaunen setzet, so an:

> Seyd ihr noch hier? — Der Herr, der das Schicksal,
> Euern Ungott beherrscht — gebeut euch,
> Euch gebeut er, den Sclaven Adramelechs und Satans,

Hun-

*) S. Bayerlich.

*) S. Il. IX. vs. 620. u. f.

Hundert-Balken und dreymal so viel Bretter und Dielen
Von dem geradesten Sopher, gesägt, gezimmert, geglättet,
Vor die Pforte, die von den Engeln bewacht wird, zu bringen.
Murret ihr unter der Bürde, so will ich den Eichbaum zerspalten; u. s. w.*)

Diese Rede machte sie plötzlich zahm.

Es ist vorher gesagt worden, daß das Mittel, die Leidenschaften durch deutliche Entwiklung des Gegenstandes derselben zu stillen, vorzüglich den redenden Künsten eigen sey. Wir müssen aber anmerken, daß doch auch die zeichnenden Künste es bisweilen in ihrer Gewalt haben. Ein Mahler könnte z. B. einem Jüngling, der von nichts als von Schlachten träumet, den Muth durch folgende Vorstellung kühlen. Das Gemählde stellte auf dem Hauptgrund einen äußerst lebhaften Scharmützel vor, dergleichen Rugendas so schön gemahlt hat. Die Erfindung könnte so seyn, daß sie sogleich den jungen Krieger ins Feuer setzte. Auf einem etwas grossen Vorgrund, den ein beträchtlicher Schatten etwas verdunkelt, könnten verschiedene Verwundete vorgestellt werden, die theils an ihren Wunden sterben, theils unter den Händen und den Messern der Wundärzte sind. Einem Mahler, der Empfindung und Geist genug hat, dabey einen kräftigen Ausdruk der Zeichnung besitzt, würde es nicht schwer werden, diese schrekliche Scene des Vorgrundes so vorzustellen, daß dem muthigsten Krieger die Lust zum Streit vergienge. So hat Hogarth in einer Folge von Zeichnungen erst die Reizungen der Wollust und allmählig die häßlichen Folgen derselben auf eine Weise vorgestellt, die die stärksten Wallungen des Geblütes stillen kann.

Ein anderes Mittel die Leidenschaften zu stillen, das allen Künsten gemein ist, besteht darin, daß man gerad entgegengesetzte Bewegungen in dem Gemüth rege mache; die Kühnheit und den Zorn durch Furcht, die Zaghaftigkeit durch Muth hemme. Hierüber brauchen wir uns nicht weiter einzulassen, da von Erwekung der Leidenschaften hinlänglich gesprochen worden.

*) Noachide VI. Gesang.

Alles, was hier angemerkt worden, dienet blos zur Beantwortung der Frage, wie das itzt ruhige Gemüth in Leidenschaft zu setzen, oder das aufgebrachte zu besänftigen sey. Itzt kommen wir auf die zweyte Frage, wie das Gemüth von herrschenden Leidenschaften zu heilen sey, oder wie diese ihm eingepflanzt werden sollen. Jedermann weiß, daß einige Menschen zu verschiedenen Leidenschaften so geneigt sind, daß sie die Kraft derselben bey jeder gegebenen Gelegenheit fühlen; sie liegen gleichsam schlafend in den Gemüthern, und erwachen bey geringer Reizung schnell auf. So wird der Ehrgeizige, sobald er die Gelegenheit sich vorzüglich zu zeigen nur erblikt, sogleich ins Feuer gesetzt, und der Rachgierige entbrennt bey der geringsten Beleidigung. Im Gegentheil giebt es Gemüther, die zu gewissen Leidenschaften nicht die geringste Anlage zu haben scheinen. Man trifft Menschen an, deren Stirn und Wangen in ihrem Leben nie schamroth worden sind.

Es ist eine sehr wichtige Frage, wie durch die schönen Künste die Gemüther für gewisse Gegenstände fühlbar, und für andre weniger empfindsam gemacht werden können.

Wenn man bedenkt, wie allgemein es ist, daß die Menschen die Neigungen und Leidenschaften ihrer Nation und ihres Standes annehmen; daß derselbe Mensch, der unter einer sanftmüthigen, oder ehrsüchtigen, oder rachgierigen Nation erzogen ist, eben so wird, wie die andern sind; unter einer andern Nation aber wild, ohne

Empfindung der Ehre, oder sanftmüthig worden wäre: so scheinet es entschieden zu seyn, daß jede Leidenschaft jedem Gemüth könne eingepflanzt, und daß jedes von jeder Leidenschaft, wenigstens bis auf einen gewissen Grad, könne gereiniget werden. Nur müßte hiebey, wenn die Frage aufgeworfen wird, wie eben diese Wirkung durch die schönen Künste zu erhalten sey, dasjenige, was von der mechanischen Wirkung des Clima abhängt, von den andern Ursachen abgesondert werden.

Man siehet, ohne sich in schwere Untersuchungen einzulassen, wie die Gemüther der Menschen zu gewissen leidenschaftlichen Empfindungen allmählig gestimmt, und geneigt gemacht werden. Wer das Unglük hat unter geizigen, oder rachsüchtigen Leuten auferzogen zu seyn, hat auch das Vorurtheil eingesogen, daß der Besitz des Geldes der höchste Wunsch des Menschen seyn, und daß man nie eine Beleidigung verzeihen müsse. Daraus läßt sich schließen, wie durch die schönen Künste die Gemüther zu Leidenschaften können geneigt werden. Da sie den gemeinen Vorstellungen, die wir auch in dem täglichen Leben haben könnten, mehr Lebhaftigkeit und mehr Kraft geben, so müßte man solche Werke der Kunst, die zu Tilgung oder Erwekung gewisser Leidenschaften eingerichtet sind, täglich genießen. Pythagoras hielt seine Schüler an, alle Morgen und Abende durch die Musik gewisse Empfindungen in sich zu erregen; und der berühmte Pensilvanier Franklin, einer der größten und feinesten Köpfe unsrer Zeit, meldet in einem Schreiben einem seiner Freunde, der ihm in Noten gesetzte Lieder geschikt hatte, daß er davon gute Wirkung zu Beförderung der Mäßigung und Liebe zur häuslichen Sparsamkeit erwarte *).

In großen Städten, wo täglich dramatische Schauspiele aufgeführt werden, könnten diese dazu gebraucht werden.

Ueberhaupt also ist hier zu merken, daß durch eine allgemeine Ausbreitung und den täglichen Gebrauch solche Werke der Beredsamkeit und Dichtkunst, darin die Vorstellungen und Urtheile, die eigentlich die Grundlage gewisser Neigungen ausmachen, lebhaft und eindringend vorgetragen sind; darin leidenschaftliche Gegenstände und die Leidenschaften selbst mit empfehlenden, oder warnenden Zügen begleitet, kräftig geschildert werden, als gewisse Mittel können angesehen werden, Neigungen und Leidenschaften zu zeugen, oder aus den Gemüthern zu verbannen. Wenn die Jugend, die von nichts, als der in Kriegsdiensten zu erwerbenden Ehre sprechen hört, und nichts als dahin abzielende Bücher zu lesen bekommt, von dieser Art Ehrbegierde entflammt wird; und wenn das anhaltende Lesen etwas schwärmerischer Andachtsbücher die Leute zu Pietisten macht, wie die Erfahrung beydes hinlänglich lehret: so kann man daher denselben Schluß auf jede andere Neigung und Leidenschaft machen, wenn ähnliche Mittel gebraucht werden.

Und so können auch die andern Künste zu gleichem Zwek dienen. Indem sie leidenschaftliche Gegenstände und Leidenschaften selbst kräftig schildern, erweken sie allemal in uns gewisse daher entstehende Empfindungen, und verstärken dadurch allmählig unser Gefühl der Zuneigung, oder Abnei-

*) I like your ballad, and think it well adapted for your purpose of discountenancing expensive foppery and encouraging industry and frugality. If you can get it generally sung in your country, it may probably have a good deal of the effect you hope and expect from it. Letter to Mr. Neuport in Franklin's Experiments and Observations on Electricity etc. London 1769. 4. S. 437.

Abneigung; denn es ist offenbar, daß wir endlich herrschende Neigung oder Abneigung für solche Gegenstände bekommen, die wir oft mit Vergnügen oder mit Schmerz, Unwillen oder Ekel empfunden haben. Von allen Werken der Kunst scheinen die Lieder in dieser Absicht die größte Kraft zu haben, wie an seinem Ort umständlicher angemerkt worden ist *). Wie das Lächerliche hiezu diene, ist bereits gezeiget worden **).

Schriften und andere Werke des Geschmaks, die besonders darauf abzielen, die Menschen zu heilsamen Leidenschaften zu reizen, oder schädliche zu schwächen, verdienen die höchste Achtung von einer ganzen Nation. Wie unendlich würde nicht die Erziehung erleichtert werden, um nur einen Fall des Nutzens solcher Werke anzuführen, wenn man Schriften bey der Hand hätte, worin die wahre Ehre, die Liebe zum allgemeinen Besten, und jede zur allgemeinen und besondern Glükseligkeit abzielende Leidenschaft eben so reizend vorgestellt würde, als die Wollust in so manchem Werke des Witzes geschildert wird? Wenn anstatt blos lustiger oder witziger Lieder, eben so angenehme zu jener höhern Absicht dienende, überall ausgebreitet wären? Was für ein leichtes Werk würde es alsdenn nicht seyn, die Gemüther der Jugend von dem Schädlichen der Leidenschaften zu reinigen, und das Heilsame derselben zu verstärken? Vornehmlich aber würde diese große Wirkung alsdenn dadurch erhalten werden, wenn die Gesetzgeber die Sitten und Gebräuche ihrer Völker zum öffentlichen und Privatgebrauch solcher Werke, besonders zu lenken suchten. Mit welcher Begierde siehet man nicht die Menschen in öffentliche und Privatconcerte laufen? und wie nützlich würden diese nicht seyn, wenn da von Sängern, die den Ausdruk in ihrer Gewalt haben, anstatt der Concerte, die insgemein nichts als ein künstliches Geräusche vorstellen, Lieder, wie die, von denen wir so eben gesprochen, abgesungen würden?

Aristoteles sagt, das Trauerspiel diene, durch Erwekung des Mitleidens und Schrekens, die Gemüther von dergleichen Leidenschaften zu reinigen; aber er erkläret sich nicht, auf was Art dieses geschehe. Es scheinet natürlicher zu seyn, daß der, der oft zum Mitleiden bewogen wird, dadurch weichherzig, und wer öfters in Schreken gesetzt wird, furchtsam und schrekhaft werde. Also würde das Gemüth durch die Tragödie von Härte, Grausamkeit und Verwegenheit gereiniget werden. Hievon aber wird anderswo gehandelt werden *).

Die Untersuchung der Frage, wie durch die schönen Künste die Gemüther zu Leidenschaften können geneigt gemacht, oder gegen dieselben verwahrt werden, leitet uns natürlicher Weise auf den zweyten Hauptpunkt dieses Artikels, der die Behandlung und Schilderung derselben betrifft, weil, wie vorher angemerkt worden, eben dadurch jener doppelte Zwek am besten erreicht wird.

Man fodert von jedem Künstler, daß er die Leidenschaften nicht nur nach ihrer wahren Natur und in ihren verschiedenen Aeußerungen, sondern auch nach ihren guten und bösen Wirkungen, zu schildern wisse. Die wichtigsten Werke der Kunst betreiben vornehmlich dieses Geschäfft. Das Heldengedicht und das Trauerspiel beruhen fast ganz darauf.

Getreue, zugleich aber lebhafte Schilderungen der Leidenschaften, nach den verschiedenen Graden ihrer Stärke, von den ersten Regungen an, wodurch sie entstehen, bis auf den höchsten Grad ihres vollen Ausbruchs, und

*) S. Lied.
**) S. Lächerlich.



*) S. Trauerspiel.

und nach den mancherley Abänderungen, die von dem Charakter der Personen und den besondern Umständen herrühren, gehören zu den wichtigsten Arbeiten des Künstlers, der vornehmlich in Absicht auf diese Verrichtung ein großer Kenner des menschlichen Herzens und ein vollkommener Mahler aller innerlichen und äußerlichen Regungen des Herzens seyn sollte.

Es wäre ein sehr vergebliches Unternehmen, wenn man das, was hiezu gehöret, in Regeln fassen wollte; wo nicht das Gemüth des Künstlers von der Natur die Leichtigkeit bekommen hat, sich selbst in jede Leidenschaft zu setzen und jeden Charakter anzunehmen, da hilft ihm kein Unterricht. Der Dichter muß, wie Milton oder Klopstok, ein Engel oder Teufel seyn können, oder wie Homer mit dem Achilles wüten, und mit dem Ulysses bey den größten Gefahren kaltblütig seyn, nachdem die Umstände es erfordern. Er muß selbst alles fühlen, was er an andern schildern will. Dies ist die vorzügliche Gabe, wodurch er sich von andern Menschen unterscheidet *).

Freylich wird der Künstler, der mit diesem natürlichen Talent eine große Erfahrung verbindet, der die Menschen in ihren leidenschaftlichen Aeusserungen mit einem scharfen Auge fleißig beobachtet hat, der dazu noch eine philosophische Kenntniß der Tiefen des menschlichen Herzens besitzet, in seinen Schilderungen noch größer seyn. Was man also über diesen Punkt dem Künstler empfehlen kann, beruhet blos auf eine genaue und äusserst aufmerksame Beobachtung der Menschen, und ein anhaltendes ganz besonderes Studium der Charaktere und Leidenschaften, welches er in dem täglichen Umgange und in der Geschichte der Völker treiben kann.

Sehr selten thut ein Mensch im Guten, oder im Bösen etwas großes, daran nicht die Leidenschaften den größten Antheil haben. So oft also der Künstler in menschlichen Handlungen das Große wahrnimmt, soll er sein Aeußerstes thun, zu versuchen, sich selbst in die Empfindung zu setzen, in der er die Möglichkeit so zu handeln fühlet. Es giebt Fälle, wo man mehrere Tage lang zu thun hat, um sich in die wahre Lage der Sachen, in die Denkungsart und in die Empfindungen zu setzen, deren Aeusserungen man an andern wahrgenommen hat, und ehe man in sich selbst nur die Möglichkeit derselben empfindet. Darum halten so viele Menschen gewisse Thaten, die man von andern erzählt, für unmöglich, weil sie selbst die Kräfte, wodurch sie bewirkt worden, nicht zu fühlen vermögend sind. Darum werden auch nur ausserordentliche Genies, dergleichen Homer, die uns übrig gebliebenen tragischen Dichter von Athen, Milton, Shakespear, Klopstok sind, die mit der äußersten Anstrengung der Kräfte sich in alle Gemüthsfassungen setzen können, die alles empfinden wollen, was Menschen empfinden können, die sich von Stufe zu Stufe zu jeder Größe, sie sey gut oder böse, zu erheben suchen, um ihren Ursprung in sich selbst zu empfinden, — nur solche Männer werden im Ausdruck aller Leidenschaften groß seyn.

Wir

*) Mancher glaubt den moralischen Charakter des Dichters aus den von ihm geäußerten Gesinnungen, die in seinen Gedichten zerstreut sind, beurtheilen zu können. Da aber große Dichter Bosheit und Gottlosigkeit eben so gut schildern, als Güte des Herzens und fromme Tugend, so werden die Folgerungen, die man aus leidenschaftlichen Schilderungen auf den sittlichen Charakter des Dichters ziehen will, sehr unsicher. Auf die Größe des Geistes und Herzens eines Dichters, kann man aus der Wahrheit und Stärke seiner Schilderungen allemal sicher schließen. Aber die Größe ist nicht immer ein Beweis der Güte.

Wir wollen das, was dem Künstler über den Ausdruk der Leidenschaften zu sagen ist, in eine einzige Regel zusammenfassen. Er übe sich mit dem hartnäkigsten Fleiß, alles, was er auszudrüken hat, selbst wohl zu empfinden, und wage sich an keine Schilderung der Leidenschaft, bis es ihm gelungen ist, sich selbst in dieselbe zu setzen. Denn es ist unmöglich Empfindungen auszudrüken, die man selbst nicht hat *). Nun ist es Zeit die Anwendung der seltenen Gabe jede Leidenschaft zu schildern, in Betrachtung zu ziehen.

Hier enstehet also die Frage, wie der Künstler seine Fertigkeit in lebhafter Schilderung der Leidenschaften zum besten Gebrauch anwenden, und wie er überhaupt die Werke von leidenschaftlichem Inhalt in dieser Absicht behandeln soll.

Ich kenne nur dreyerley Wirkungen, die von dergleichen Werken zu erwarten sind. Sie können erstlich sehr unterhaltend und angenehm seyn; hernach auch dazu dienen, daß wir alle Leidenschaften, ihre Wirkungen und Folgen kennen lernen; und endlich kann es auch geschehen, daß wir dadurch für einige Leidenschaften eingenommen, vor andern aber gewarnet, oder davon abgeschrekt werden. Diese dreyfache Wirkung muß der Künstler allemal bey Behandlung der Leidenschaften vor Augen haben. Wir wollen jeden dieser drey Punkte besonders betrachten.

Daß es für Menschen von einiger Empfindsamkeit eine angenehme Unterhaltung sey, Zeugen von Handlungen und Begebenheiten zu seyn, wobey die verschiedenen Leidenschaften in Wirksamkeit kommen, ist eine durchgehends bekannte Sache. Selbst die Scenen, wobey die mitwirkenden Personen blos widrige, oder schmerzhafte Leidenschaften fühlen, gefallen uns, wenn wir außer aller Verbindung damit, bloße Zuschauer derselben sind. Die Beschreibung, oder Abbildung eines fürchterlichen Sturms, eines gefährlichen Auflaufs, einer hitzigen Schlacht und dergleichen mehr, haben für jeden Menschen etwas anziehendes, ob er gleich dabey Empfindungen hat, die denen ähnlich sind, welche die handelnden Personen erfahren. Es ist der Absicht dieses Werks gemäß, daß wir vor allen Dingen hier den wahren Grund dieser wirklich seltsamen Erscheinung aufsuchen.

Warum sehen wir so gerne Abbildungen von Scenen, die uns höchst unangenehm wären, wenn wir uns selbst darin verwikelt fänden? Jedermann weiß, wie **Lukretius** dieses erklärt.

> Suave mari magno turbantibus aequora ventis
> A terra magnum alterius spectare laborem.
> Non quia vexari quemquam est jucunda voluptas,
> Sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est *).

D. i. Es ist angenehm bey hohem Meere, wenn die Winde in die Gewässer stürmen, vom Lande die Noth der Menschen anzusehen. Nicht darum, daß es ein Vergnügen wäre, wenn andre geängstiget werden; sondern weil es überhaupt ergötzt Ungemach zu sehen, davon wir selbst frey sind.

Im Grunde erklärt der Dichter die Sache nicht. Denn es ist eben die Frage, warum das Anschauen des Ungemachs, das uns selbst nicht trifft, uns vergnüge. Ich erinnere mich vom Land einen Sturm gesehen zu haben, der zwey unweit der Küste in

*) Daraus folget, daß man den sittlichen Charakter eines Dichters sicherer aus dem beurtheilen könne, was er nicht auszudrüken im Stande ist.

*) Lucret. L. II. vs. 1 sqq.

in der See befindliche Schiffe in große Noth setzte, wobey ich selbst viel Angst und Furcht empfunden, und doch lag es nur an mir, die Augen davon abzuwenden. Man geht bisweilen, Scenen der Furcht und des Schrekens zu sehen, ob man gleich voraussieht, daß man selbst dabey leiden werde. Doch wird nicht leicht ein empfindsamer Mensch zum zweytenmale solche Scenen zu sehen verlangen, die wirklich mit einer traurigen Catastrophe sich endigen. Wenn wir mit Begierde zusehen, wie Menschen bey einem Schiffbruch das äusserste thun, sich zu retten, so wenden wir doch gern die Augen weg, indem wir sie umkommen sehen. Da macht uns ihre Noth nicht das geringste Vergnügen.

Aus diesen Beobachtungen folget, daß der Mensch überhaupt eine Neigung hat, leidenschaftliche Scenen, sie seyen angenehm oder unangenehm, zu sehen, wenn nur dabey kein wirkliches Unglük geschieht. So lange wir hoffen, oder wissen, daß die Menschen, die wir in Noth sehen, sich daraus retten werden, nehmen wir gern Antheil an allem, was sie empfinden; wir leiden gern mit ihnen, bestreben uns sie zu retten, arbeiten und schwitzen vom bloßen Zuschauen, wie sie selbst; die Hoffnung, daß sie dem Uebel entgehen werden, läßt uns von den verschiedenen durch einander laufenden Gemüthsbewegungen, auch das Angenehme empfinden; nämlich die Wirksamkeit und die Kräfte der Seele. Der erste Grundtrieb unsers ganzen Wesens ist die Begierde, Kräfte zu besitzen, und sie zu brauchen. Dieser Trieb findet bey jeder leidenschaftlichen Bewegung seine Nahrung, so lange nicht eine gänzliche Catastrophe uns der Wirksamkeit beraubet, oder sie völlig hemmet.

Deswegen haben alle Leidenschaften, in sofern die Seele sich thätig dabey erzeiget, wie unangenehm sie sonst seyn mögen, etwas das uns gefällt. Indem wir aber Zeugen leidenschaftlicher Scenen sind, entstehen, wiewol in geringerem Grad, alle Bewegungen in uns, welche die darin wirklich begriffenen Personen fühlen; und aus diesem Grunde gefallen uns diese Scenen, sowol in der Natur, als in der Nachahmung. Nur findet sich zwischen den wirklichen und nachgeahmten Scenen dieser Unterschied, daß wir in den letztern die Catastrophe selbst noch sehen mögen, die in den wirklichen zu schmerzhaft seyn würde; weil wir dort immer noch die Vorstellung haben, daß die Sachen nicht wirklich sind.

Daher kommt es, daß man den Künstlern empfiehlet, das wirkliche Unglük, womit traurige Scenen sich endigen, nicht gar zu lebhaft zu schildern, damit nicht ein blos reiner Schmerz ohne Beymischung des Vergnügens übrig bleibe; und daß kluge Künstler überhaupt das Widrige in den Scenen nicht bis zum Ekelhaften treiben *), welches nur Abscheu verursachen würde.

Wer also für diesen Zwek arbeitet, kann jeden leidenschaftlichen Gegenstand wählen, wenn er sich nur in Acht nimmt, die Sachen nicht zu übertreiben, weil sonst empfindsame Menschen Auge und Ohr von seinem Gegenstand abwenden würden. Der Künstler muß wohl überlegen, daß die Absicht solcher Werke dahin geht, die Gemüther eine Zeitlang in der angenehmen Wirksamkeit, die aus verschiedenen Empfindungen entsteht, zu unterhalten, ohne sie durch allzu heftige Eindrüke zu ermüden, oder die Leidenschaften auf einen Grad zu treiben, wo sie anfangen uns mit Heftigkeit anzugreifen, und Verwirrung

*) Man sehe einige hierüber gemachte Anmerkungen in dem Art. Entsetzen.

rung anzurichten. Solche Werke müssen auf das Gemüth die Wirkung haben, welche man in Absicht auf den Körper von allen zur Gesundheit und Erhaltung der Kräfte abzielenden Leibesübungen erwartet. Auch diese werden schädlich, wenn sie zu heftig sind. Dieses haben verschiedene neuere Dichter in Trauerspielen, wo man doch keinen andern Zwek, als eine solche Gemüthsübung entdeket, nicht wol bedacht; daher sie auf das Vorurtheil gerathen sind, sie müßten sich hauptsächlich bestreben, die Leidenschaften recht heftig zu reizen, und deßwegen den Gegenständen, wodurch sie sollten erwekt werden, eine rechte Abscheulichkeit, oder eine so ausnehmend sinnliche Kraft zu geben, daß die Zuschauer recht erschüttert werden, und ihnen, wie man sagt, die Haare zu Berge stehen sollten. Wo die Leidenschaften blos zur Unterhaltung des Zuschauers, und gleichsam nur zu einer gesunden, aber angenehmen Gemüthsübung geschildert werden, da befleißige sich der Künstler einer schiklichen Mäßigung: stärkere Erschütterungen aber verspare er auf die besonderen Gelegenheiten, wo man die Absicht hat, Gemüther von herrschenden verderblichen Uebeln zu heilen; so wie man bey ähnlichen körperlichen Umständen den Körper auch außerordentlich angreift.

Man kann aber bey Werken leidenschaftlichen Inhalts auch die Absicht haben, andere dadurch, als durch Beyspiele, von der Beschaffenheit, von den Wirkungen und den guten und bösen Folgen der Leidenschaften zu unterrichten. Wir erfahren dadurch, was für unerwarteter Dinge der in Leidenschaft gesetzte Mensch fähig ist; wie hoch er sich erheben und wie tief er fallen kann. Wir lernen daraus die eigentlichen Kräfte, wodurch in der sittlichen Welt das meiste ausgerichtet wird, und die seltsamen und bisweilen unerwarteten Eigenschaften der verschiedenen Gemüthsbewegungen kennen: welches uns in den Geschäfften mit andern sehr nützlich werden kann. Ueberhaupt kann man sagen, daß der Mensch nirgend größer, auch nie kleiner erscheinet, als in dem leidenschaftlichen Zustand. Er kann darin unsre Bewunderung und unsre Verachtung verdienen, weil er da im Guten und Bösen das äußerste, dessen er fähig ist, seben läßt. Daß die durch getreue Schilderung leidenschaftlicher Scenen zu erlangende Kenntniß der Menschen eine höchst wichtige Sache sey, bedarf keines Beweises *).

Dieser Zwek wird am besten durch epische und dramatische Gedichte erreicht. Die Handlungen, die dabey zum Grunde gelegt werden; die Verwikelungen und Schwierigkeiten, die dabey vorkommen; die verschiedenen und oft gegen einander laufenden Interessen der Personen, geben dem Dichter, wenn er nur ein scharfer Beobachter und wahrer Kenner der Menschen ist, die Gelegenheit, jede Leidenschaft in ihren Ursachen, in ihrem Ursprung, in den Graden und Gestalten, die sie nach dem Stand und dem Charakter jeder Person annehmen, in ihrem Streit gegen andere und in ihren Folgen auf das lebhafteste zu schildern, wodurch auch seine Leser oder Zuhörer Kenner der Menschen werden können.

Aber hier kommt es auf wahrhafte und treue Schilderungen an. Man muß uns da nicht mit Hirngespinsten aufhalten. Wir müssen den Menschen in seinen Leidenschaften gerade so sehen, wie er wirklich ist. Der Dichter muß die verschiedenen Umstände der Handlung und die verschiedenen Vorfälle, ingleichen die Nebenpersonen so bestimmen, daß das Spiel der Leidenschaften sich auf eine wahrhafte

*) Man sehe einige hierher gehörige Anmerkungen in dem Artikel Größe.

hafte und natürliche, nicht romantische Weise entwikele. Es ist deßwegen gut, daß die Handlung selbst nicht mit gar zu viel Vorfällen überladen sey, weil dieses der ausführlichen Schilderung der Leidenschaften hinderlich ist. Die Umstände der Handlung müssen so gewählt seyn, daß die wahre Entwiklung und die mannichfaltigen Wendungen, die jeder Leidenschaft eigen sind, in einem hellen Licht erscheinen. Vornehmlich aber muß der Dichter sich angelegen seyn lassen, nicht nur die äußerlichen, sichtbaren Wirkungen der Leidenschaften, sondern vorzüglich das Innere derselben zu schildern. Wir lernen die verzweifelnde Reue weniger dadurch kennen, daß der Mensch sich die Haare ausrauft, als wenn der Dichter uns den innern Zustand schildert. Gar oft äußert sich die heftigste Leidenschaft durch wenig äußerliche Zeichen, und mancher in der Verstellung ausgelernte Hofmann fühlt bey anscheinender Gelassenheit die heftigsten Bisse der Rache, des Hasses, der Habsucht oder des Ehrgeizes. Bald jeder Mensch hat Gelegenheit das äußere der verschiedenen Leidenschaften durch seine Beobachtungen zu kennen; aber zur lebhaften Vorstellung des innern Zustandes, hat er die Hülfe eines Mahlers, wie Shakespear war, vonnöthen.

Endlich liegt dem Dichter, in Absicht auf die dritte Wirkung der Werke dieser Art ob, seine Schilderungen so einzurichten, daß die Gemüther für das, was die Leidenschaften heilsames haben, geneigt, und vor dem Schädlichen derselben gewarnet werden. Zu diesem Ende müssen allemal die eigentlichsten und kräftigsten Farben zu den Schilderungen gebraucht werden. So sind in der Ilias der Stolz des Agamemnons, die Hitze und der unüberwindliche Eigensinn des Achilles; im Messias die Wuth des Philo, und in Bodmers biblischen Gedichten die herrschende Gottesfurcht der Patriarchen, jedes mit solchen Farben geschildert, daß man sogleich für oder gegen diese Leidenschaften eingenommen wird. Durch solche Schilderungen wird das Schöne und Einnehmende edler, und das Häßliche niedriger Leidenschaften sogleich empfunden.

Dadurch allein, daß wir das widrige und ängstliche gewisser Leidenschaften, oder das angenehme, das andre haben, oft empfinden, wird das Gemüth von jenen gereiniget, und zu diesen geneigt gemacht. Wer oft Furcht und Angst empfunden hat, wird sorgfältig, sich vor allem zu hüten, was diese höchst unangenehme Leidenschaften erweken kann. Vielleicht hat Aristoteles mit seiner oben angeführten Anmerkung über das Trauerspiel dieses sagen wollen. Man sollte allerdings denken, daß die Angst und Verzweiflung, darin wir einen Menschen über seine verübten Verbrechen sehen, und die wir alsdenn mit ihm fühlen, Eindrücke in uns machen sollten, die uns für immer, vor solchen Verbrechen zu schützen, stark genug wären. Der Künstler soll darum in der Behandlung der Leidenschaften immer darauf sehen, daß dergleichen wichtige Eindrücke von denselben in den Gemüthern zurück bleiben. Es ist aber nicht genug, daß er die Leidenschaften selber so schildere, daß sie uns reizen oder abschrecken; auch ihre Folgen muß er diesem Zwek gemäß heranzubringen wissen. Den, der sich schädlichen Leidenschaften ohne Widerstand überläßt, muß er auf eine natürliche, höchst wahrscheinliche Weise, in so nachtheilige und unglükliche Umstände gerathen lassen, daß er sich auf keinerley Weise, oder doch nur durch die äußerste Anstrengung seiner Kräfte, und nachdem er sehr viel ausgestanden hat, daraus retten könne. Auf der andern Seite muß er eben so lebhaft die Vortheile

heilsamer Leidenschaften vor Augen zu legen wissen. Er muß zeigen, wie Muth und Herzhaftigkeit die besten Hülfsmittel gegen Gefahr, Großmuth die sicherste Rache gegen gewisse Feinde, Eifer für das allgemeine Beste der geradeste Weg zur Ehre, und wie überhaupt jede edle Leidenschaft ihre eigene Belohnung sey.

Hiezu dienet auch noch, daß solche Personen in die Handlung eingeführt werden, die entweder durch ihr Betragen, oder durch ihre Reden, jene durch die Schilderung erwekten Eindrüke noch mehr verstärken. So wird in der Noachide der Unwillen, den wir bereits aus der Beschreibung der leichtsinnigen Wollust, welche die Einwohner in Lud beherrscht, empfunden haben, durch die Vorwürfe, die Raphael ihnen deswegen macht, ungemein verstärkt.

— Den Seraph
Färbete Scham im Ohren und Zorn mit der Röthe des Morgens;
Strafende Worte stürzten von seinen Lippen; er sagte:
O! des Unsinns! der göttliche Geist verhauchet sein Feuer
In der Eitelkeit Dienste; da liegt die Stärke der Seele
Niedergedrukt, vertilgt der große Gedanke, die Freude
Daß der Schöpfer sie ewig erschuf; u.s.w.*)

Durch dergleichen Mittel muß der Dichter, wo es nöthig ist, dem Nachdenken des Lesers zu Hülfe kommen, damit bey den Schilderungen der Leidenschaften die Eindrüke des Guten und Bösen unauslöschlich werden. Das Drama giebt dazu die beste Gelegenheit; und nicht selten haben die Alten mit Vortheil die Chöre desselben dazu gebraucht.

# Leidenschaftlich.

(Schöne Künste.)

Wir haben uns im gegenwärtigen Werk dieses Worts oft bedienet, um überhaupt etwas, das die Leidenschaften angehet, dadurch auszudrüken. So nennen wir einen Ausdruk, einen Ton, einen Gegenstand leidenschaftlich, wenn er aus Leidenschaft entstehet, oder abziel sie zu erweken. Der Stoff eines Werks der Kunst ist leidenschaftlich, wenn in diesem Werke Leidenschaften, oder Aeußerungen, oder Gegenstände derselben geschildert werden. Wir begreifen unter dieser Benennung auch das, was die alten Kunstrichter das παθος, pathetisch, genennt haben, in sofern sie es von dem ηθος, von dem Sittlichen, unterscheiden **).

*) II Gesang.

**) S. Sittlich.

# Leitton.

(Musik.)

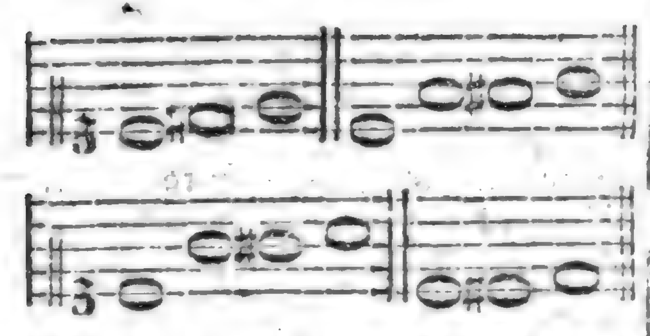
Man kann dieses Wort füglich brauchen, um in der Musik einen solchen Ton zu bezeichnen, der das Gehör natürlicher Weise auf einen andern Ton leitet, oder das Gefühl desselben zum voraus erwekt. So leitet im aufsteigenden Gesang die große Septime natürlicher Weise in die Octave, weil jeder fühlt, daß sie nun nothwendig folgen müsse. Es giebt in der Musik mehrere Töne von dieser Art; der vornehmste aber ist die erwähnte große Septime, die insgemein das Subsemitonium Modi, von den französischen Tonsetzern ton oder note sensible genannt wird. Wenn also in der Harmonie irgendwo anstatt der kleinen Terz, welche der Tonart, darin man ist, natürlich wäre, die große Terz genommen wird, welche meistentheils die große Septime des Tones, in den man ausweichen will, ist ***): so ist diese der Leitton, weil sie dem Gehör die Erwartung desjenigen Tones erwekt, dessen große Septime sie ist.

Es giebt aber außer der großen Septime noch andere Leittöne, die unter

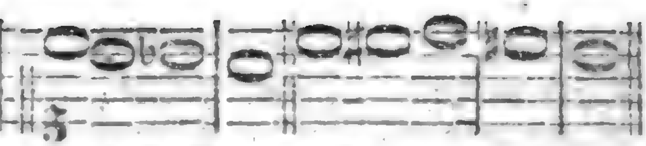
***) S. Ausweichung.

unter dem französischen Namen ton sensible nicht begriffen sind. So ist bey jedem Hauptschluß die Dominante in dem Baß der Leitton, weil sie allemal die Erwartung des Tones, dessen Quinte sie ist, erweket. Ferner ist die keine Septime in dem wesentlichen Septimenaccord auf der Dominante ein Leitton, weil dieselbe allezeit einen Grad unter sich in die Terz des folgenden Grundtones treten muß *).

Aber auch bey einer einzigen Stimme, die von keiner Harmonie begleitet wird, haben die Leittöne statt. Wenn man z. B. in dem Ton C dur heraufsteiget, und auf die große Septime h gekommen ist: so muß man nothwendig von ihr auf c steigen; und so kann man im Heruntersteigen, wenn man auf den Ton f gekommen ist, auf demselben nicht stehen bleiben, sondern muß noch einen halben Ton ins e herab. Eben so wird in dem Gesang nothwendig, daß auf einen Ton, der durch ein ♯, welches der Tonart nicht zugehört, erhöhet worden, der über ihm liegende halbe Ton folge, wie in hier stehenden Beyspielen:

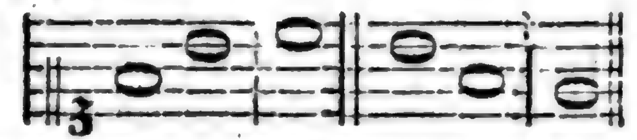


Hier und in allen ähnlichen Fällen ist der erhöhete Ton ein Leitton in den über ihn liegenden halben Ton, weil er im Grunde nichts anders, als die große Septime einer neuen Tonica ist **). Und so leiten auch die durch b oder ♮ erniedrigten Töne, insgemein auf den unter ihnen liegenden halben Ton, wie hier:

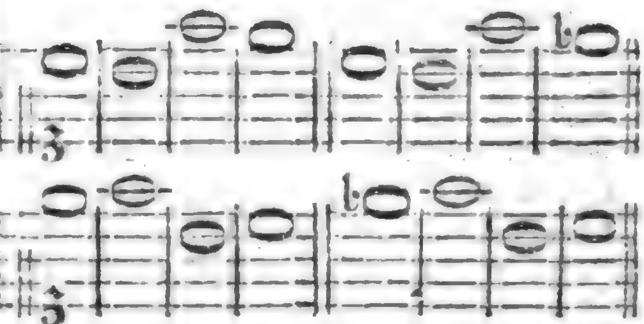


Denn sie sind im Grunde die kleinen Septimen der Dominanten des Tones, dahin man gehen will, und müssen in die Terz der neuen Tonica treten.

So kann man auch, wenn man von einem Ton aus allmählig, oder durch einen Sprung um vier ganze Töne, oder den sogenannten Tritonus *) gestiegen, oder gefallen ist, auf demselben nicht stehen bleiben; sondern man muß nothwendig im ersten Fall noch einen Grad über sich, im andern aber einen Grad unter sich gehen.



Und weil durch die Umkehrung der Tritonus zur kleinen Quinte wird: so muß auch diese derselben Regel folgen; so daß man nach dem Aufsteigen um eine kleine Quinte nothwendig wieder einen halben, oder ganzen Ton (nach Beschaffenheit der Tonart) zurüktreten, im Fallen aber um einen halben Ton wieder steigen muß.



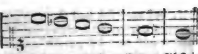
Alle diese Fälle werden durch das, was von den Ausweichungen gesagt worden ist, hinlänglich erklärt.

In der Phrygischen Tonart aber leidet diese Regel eine Ausnahme, wenn man durch das Heruntersteigen um eine kleine Quinte auf die Tonica kommt; denn da muß man nothwendig stehen bleiben.

*) S. Septimenaccord.

**) S. Ausweichung.

*) S. Tritonus.
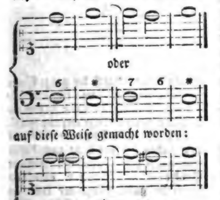


So kann man auch nach dem Absteigen auf eine kleine Quinte stehen bleiben, wenn man einen halben Schluß auf derselben macht;



weil in diesem Fall der letzte Ton die reine Quinte des Grundtones ist, und folglich beruhiget.

Hier verdienet noch angemerkt zu werden, daß der Discantschluß in dieser Tonart, indem die große Septime, anstatt der ihr natürlichen kleinern, als ein Leitton in die Octave genommen worden ist, zum Gebrauch der sonst verdächtigen großen Sexte Gelegenheit gegeben habe; da nämlich der Schluß, anstatt so zu stehen:




auf diese Weise gemacht worden:

oder

Ueberhaupt also kann man sagen, daß alle Töne, die gegen den wirklich vorhandenen, oder von dem Gehör schon zum voraus gefühlten Grundton dissoniren, Leittöne sind, von denen man nothwendig, durch Herauf- oder Heruntertreten um einen Grad in die Consonanz kommen muß.

## Licht.

(Mahlerey.)

Der Mahler, dem daran gelegen ist, alles, was zur Kunst der Farbengebung gehört, gründlich zu erkennen, hat über die Beschaffenheit und Wirkungen des Elements, wodurch uns die Körper sichtbar werden, verschiedene Beobachtungen zu machen, die er ohne Nachtheil der Kunst nicht vernachläßigen kann. Wir wollen die wichtigsten davon hier auseinander setzen, und dem Künstler das weitere Nachdenken darüber, und die Anwendung dessen, was er dadurch zum Behuf der Kunst lernen wird, anheim stellen.

Zuvörderst muß das Licht, als die Ursache der Farben angesehen werden, weil kein Körper Farbe zeiget, als in sofern Licht auf ihn fällt. Der Gegenstand also, oder der Theil desselben, der des Lichts völlig beraubet ist, muß nothwendig schwarz scheinen, von welcher Art sonst seine Farbe am Licht sey. Der Körper sey roth, gelb oder blau, so bald einem seiner Theile das Licht benommen ist, wird derselbe Theil schwarz.

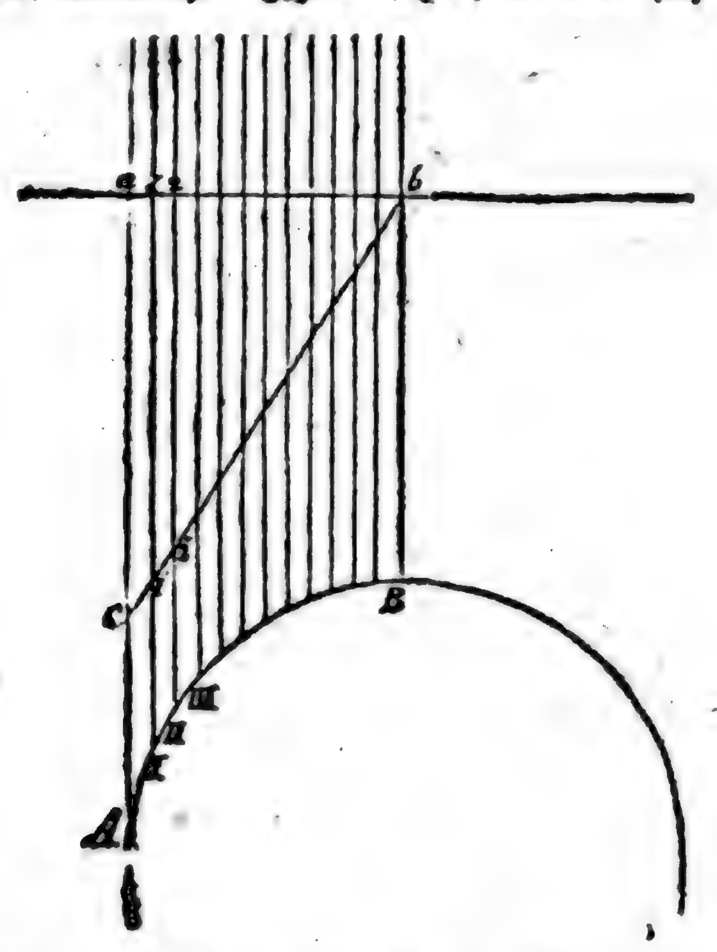
Daraus folget auch, daß die Stärke des Lichts die Farbe eines Gegenstandes verändere; zwar nicht die Art der Farbe, aber ihre Höhe. Roth bleibt immer roth, so lang ein merkliches Licht darauf fällt; aber bey jeder Veränderung der Stärke des Lichts verändert sich dieses Rothe, und wird heller oder dunkler. Nur das allerhöchste wieder abprellende Licht ändert die Farbe ganz und macht die Stelle, wo es auffällt, weiß, die

Farbe

Digitized by Google

Farbe des Körpers mag seyn, von welcher Art man wolle.

Dieses sind bey der Farbengebung höchst wichtige Sätze, weil die wahre Haltung jedes Gegenstandes aus dieser Wirkung des Lichts entstehet. Um diese Fundamentallehre in völlige Deutlichkeit zu setzen, müssen wir hier eine kleine Ausschweifung machen. Es wird in der Naturlehre gezeiget, daß man sich das Sonnenlicht, welches auf den Erdboden fällt, als gerade und einander parallellaufende Linien vorstellen könne, und daß die Stärke des Lichts auf jeder Stelle, aus dem Abstand der Punkte, in welchen zwey nächst an einander liegende Linien auffallen, könne geschätzt werden. Dieses vorausgesetzt stelle man sich in dieser Figur




die geraden parallellaufenden Linien aA, 1 I, 2 II u. s. f. als Strahlen des Sonnenlichtes vor, und ab sey eine gefärbte Linie, z. B. ein rother Faden, der die Lichtstrahlen in rechten Winkeln durchschneidet; bc ein Faden von derselbigen Farbe, der die einfallenden Strahlen schief durchschneidet; A, I, II, B aber ein Faden von derselben Farbe in einen Zirkelbogen gekrümmet.

Das bloße Anschauen der Figur zeiget, daß über der ganzen Länge des Fadens ab das Licht in gleicher Stärke verbreitet sey; weil die Punkte a 1, 12, u. s. f. in welchen die Strahlen auffallen, durch die ganze Länge der Linie gleich weit von einander abstehen. Darum wird der Faden ab in seiner ganzen Länge dieselbe Farbe zeigen. Eben so sieht man, daß auf dem Faden bc das Licht auch durch seine ganze Länge gleich ist, weil die Punkte c 1′, 1′ 2″ u. s. f. ebenfalls durch die ganze Länge der Linie bc gleich weit aus einander stehen. Also wird auch dieser Faden durchaus einerley Farbe haben; aber sie wird eine andre Schattirung haben, als die Farbe des Fadens ab, weil das Licht, das auf den Faden bc fällt, um so viel schwächer ist, als das,

was auf a b fällt, um so viel als die Linie c 1' länger ist, als die Linie a 1. Der Faden b c wird also ein dunkleres Roth haben, als der Faden a b.

Mit dem Faden A I B verhält es sich ganz anders. Man siehet aus der Figur, daß die Stärke des Lichts sich in jeder Stelle verändert; denn bey B fallen die Strahlen näher an einander auf den Faden, als bey A. Der Abstand der Punkte A I ist der größte, II, etwas kleiner, II, III, wieder etwas kleiner u. s. f. Darum ist das Licht zwischen A und I am schwächsten; zwischen I und II etwas stärker; zwischen I und III wieder etwas stärker; und so nimmt es an Stärke immer zu, bis in B, wo es am stärksten ist.

Daraus folget, daß der Faden A B auf jeder Stelle eine andre Schattirung seiner rothen Farbe habe. Bey B wird sie am hellesten seyn, und immer dunkler werden bis nach A; was aber unterhalb dem Punkt A ist, wird wegen gänzlichen Mangel des Lichts seine Farbe völlig verlieren, und schwarz scheinen.

Man stelle sich nun eine runde glatte Kugel, von welcher Farbe man wolle, vor, die von der Sonne erleuchtet wird; diese Kugel muß vermöge der oben erwähnten Beobachtung auf der Hälfte, die erleuchtet wird, alle mögliche Schattirungen der Farbe, die sie hat, zeigen. Da, wo das höchste Licht auffällt, wird sie am hellesten, und da, wo gar kein Licht hinfällt, wird sie schwarz seyn. Zwischen diesen beyden Stellen aber wird die eigenthümliche Farbe der Kugel auf jeder Stelle eine besondere Schattirung haben; welches nicht seyn würde, wenn man anstatt der Kugel einen flachen Teller von derselben Farbe gegen die Sonne kehrte; denn weil auf jeden Punkt des Tellers eben so starkes Licht fällt, als auf jeden andern, so bleibet die eigenthümliche Farbe des Tellers in jedem Punkt dieselbige. Also machet die von der höchsten Stelle des Lichts bis auf den völligen Schatten allmählig abnehmende Stärke desselben, und die daher entstehende Mannigfaltigkeit der Schattirungen der eigenthümlichen Farbe der Kugel, daß wir sie als eine Kugel, und nicht als einen flachen Teller sehen. Daher ist klar, daß die Gestalt der Körper, in sofern sie nicht mehr durch die Umrisse kann angedeutet werden, allein von der allmähligen Schattirung ihrer eigenthümlichen Farben, durch die Stärke und Schwäche des Lichts, dem Auge fühlbar wird.

Also hat der Mahler vor allen Dingen die Wirkung des stärkeren und schwächeren Lichts auf jede Farbe gründlich zu beobachten, und dabey zu bedenken, daß die Stärke des Lichts von zwey Ursachen herkomme, nämlich von der absoluten Menge desselben, da z. B. das Sonnenlicht bey etwas neblichter Luft weniger Stärke hat, als bey völlig reinem Himmel, und denn von der Lage, die jede Stelle des Körpers gegen die Richtung des Lichts hat, und wodurch es, wie aus der vorherstehenden Figur erhellet, stärker oder schwächer wird. Die Veränderungen der Farben, die dadurch verursachet werden, müssen ihm für jeden Grad der Stärke des Lichts völlig bekannt und geläufig seyn, und er muß diesen Theil der Kunst mit der Genauigkeit eines Naturforschers studiren, wie **Leonhardo da Vinci** gethan hat.

Der zweyte Hauptpunkt, den er zu überlegen hat, betrifft die Natur, oder Farbe des Lichts selbst, weil auch dieses die Farbe der Körper ändert. Es giebt weißes, gelbes, blaues Licht u. s. f. Man setze, daß der Mahler in seinem Zimmer einen vor ihm stehenden Gegenstand zu mahlen habe, der blos vom Himmel, oder von

von dem durch die Fenster einfallenden Tageslicht, ohne Sonnenschein erleuchtet wird. Ist die Luft hell und rein, so kommt alles Licht von dem blauen Himmel; ist die Luft mit weißen Wolken überzogen, so kommt es von diesen allein: jenes blaue Licht aber giebt allen Farben der Körper einen andern Blik, als dieses weiße. Die gelbe Farbe würde bey dem blauen Lichte der hellen Luft schon etwas grünlich werden. Darum muß der Mahler auch diesen Einfluß des Lichts auf die Farben genau erforschen. Am wichtigsten ist diese Kenntniß in Absicht auf das, von gefärbten Körpern auf die zu mahlenden Gegenstände zurükgeworfene Licht; aber davon wird an einem andern Orte besonders gehandelt werden *).

Die dritte Betrachtung, die der Mahler über das Licht zu machen hat, ist sein Einfluß auf die Haltung und Wirkung. Man findet nämlich, daß derselbe Gegenstand, z. B. eine Gegend, bey merklich verändertem Licht auch ihr ganzes Ansehen verändert, mehr oder weniger angenehm wird, und daß sich alle darauf befindliche Dinge besser oder schlechter ausnehmen, das Auge reizen, oder ihm gleichgültig werden, nachdem ein stärkeres, oder schwächeres Licht darauf fällt, oder nachdem das Licht allgemein verbreitet, oder auf eine Stelle eingeschränkt ist, oder nachdem das eingeschränkte Licht in einem kleinen oder großen Winkel von der rechten oder linken Seite, von vorne oder von hinten, einfällt. Diese Betrachtung wird sehr weitläuftig, und der Mahler, der alle Vortheile der guten Wirkung des Lichts auf das Gemählde überhaupt mit Sicherheit nutzen will, muß unglaublich viel beobachtet haben. Wir wollen nur die Hauptpunkte berühren. Einige allgemeine hieher gehörige Beobachtungen sind in dem Artikel über die Haltung bereits angeführt worden.

*) S. Wiederschein.

Auf die Wirkung der Stärke und Schwäche des Lichts muß der Mahler aufmerksam seyn; jede mahlerische Scene, sowol in der leblosen Natur, als in der sittlichen Welt, bey hellem und dunkelm Himmel, bey Sonnenschein und an trüben Tagen, muß er mit dem überlegenden Auge eines wahren Künstlers betrachten. Je mehr er sich darin übet, je mehr Vortheile wird er entdeken, die bald das stärkere, bald das schwächere Licht dem Gegenstand giebt. So wird er finden, daß ein sehr starkes Licht, zumal wenn die Schatten nicht durch ein beträchtliches wiederscheinendes Licht erheitert werden, der Harmonie des Gemähldes schädlich ist, indem die hellen und dunkelen Stellen, in einiger Entfernung, wie abstechende Flecken aussehen. Bey gewissen Anordnungen der Gegenstände wird er gewahr werden, daß ein schwaches Licht alles matt macht, ein starkes aber eine unangenehme Zerstreuung kleiner, heller und dunkeler Massen hervorbringt. Er wird aber wohl thun, wenn er nach dem Beyspiel des da Vinci seine Bemerkungen aufschreibt, auch bisweilen, wo er besonders gute Wirkungen des Lichts wahrgenommen hat, sich derselben durch flüchtige Entwürfe versichert. Die Fälle, wie man die Gegenstände in der Natur angeordnet antrifft, sind unendlich; mancher Anordnung ist ein starkes Licht vortheilhaft, da ein schwächeres bey einer andern Anordnung bessere Wirkung thut. Es ist nöthig, dem Mahler, der seine Kunst von Grund aus studiren will, dergleichen mannichfaltige Beobachtungen zu empfehlen, damit er nur erst sich selbst überzeuge, daß die Kunst unerschöpflich sey, und daß er täglich Gelegenheit habe, etwas Neues zu lernen.

In Ansehung der Verbreitung oder Ausdehnung des Lichts ist zuvörderst anzumerken, daß es Scenen giebt, über welche sich das Licht von allen Seiten her gleich ausbreitet, da in andern Fällen blos von einer Seite das stärkste Hauptlicht einfällt, folglich nur eine Seite die Gegenstände trifft, da die andre Seite blos von weit schwächern wiederscheinendem Licht einige Beleuchtung bekommt. Jenes allgemein verbreitete Licht ist das Tageslicht auf freyen uneingeschränkten Plätzen, wo jeder Gegenstand sowol von oben, als von jeder Seite her, dasselbe Licht empfängt. Das eingeschränkte Licht entsteht entweder vom Sonnenschein auf freyen Plätzen, oder daher, daß die Gegenstände an einigen Seiten von Mauern, Wänden, oder Höhen so bedekt sind, daß das Tageslicht nur von einer einzigen Seite auf sie fallen kann; wie in einem Zimmer, das nur nach einer Gegend Fenster hat, oder an dem Fuß hoher Berge und ansehnlicher Gebäude, die das Tageslicht von einer oder mehrern Seiten auffangen.

Bald thut das allgemein verbreitete, bald das mehr oder weniger eingeschränkte Licht die beste Wirkung, nach dem die Anordnung und andre Umstände des Gemähldes beschaffen sind. Ueberhaupt hat das allgemein verbreitete Licht den Vortheil, daß dadurch die Harmonie leichter zu erhalten ist, und daß die Schatten, weil sie gemäßiget sind, nicht als schwarze Fleken erscheinen. Nur für einzele Gegenstände, wie die Portraite sind, ist ein genau eingeschränktes, dabey aber etwas gedämpftes Licht nicht nur vorzüglich, sondern beynahe nothwendig.

Ueber das eingeschränkte Licht wird ein genauer Beobachter mancherley wichtige Bemerkungen zu machen haben. Er wird finden, daß in den meisten Fällen ein etwas hocheinfallendes Licht die beste Wirkung thut, weil dadurch auch der Boden, worauf die Gegenstände stehen, hinlänglich erleuchtet wird, und weil die Schatten nicht nur kürzer, sondern auch runder und in angenehmere Formen gebildet werden, als bey niedrigem oder flachem Licht. Aber er wird auch Fälle beobachten können, wo eine Gruppe, die schon für sich ein vollständiges Gemähld ausmachen würde, am vortheilhaftesten durch ein sehr genau eingeschränktes und blos durch eine kleine Oeffnung einfallendes Licht, das nur auf die Hauptfigur fällt, erleuchtet wird, das die andern Figuren blos abglitschend und durch Wiederscheine etwas erhellet.

Am sorgfältigsten muß der Mahler die Fälle beobachten, wo die vereinigte Wirkung der Anordnung der Gegenstände und des einfallenden Lichts eine gänzliche Zerstreuung des Hellen und Dunkeln in lauter kleine Massen verursachet; denn dieses ist einer der wichtigsten Fehler eines Gemähldes.

Es giebt auch Fälle, wo die Scene des Gemähldes von zwey Lichtern erleuchtet wird; wie wenn z. B. ein Zimmer von zwey Seiten her Fenster hätte. Dieses thut meistentheils eine sehr schlechte Wirkung, und ist dem Mahler zu rathen, das doppelte Licht zu vermeiden. Nur in dem Falle, wenn das von einer Seite einfallende Licht zu stark, oder wie man sagt, zu grell wäre, kann ein von der entgegenstehenden Seite kommendes gedämpftes Licht sehr vortheilhaft seyn, weil es die allzudunkeln Schatten mildert.

Bisweilen sieht man in der Natur Scenen, wo durchaus ein überall verbreitetes sehr gedämpftes Licht herrscht, das hier und da durch ein weit helleres, aber nur durch eine enge Oeffnung einfallendes stärkeres Licht erhöhet wird, und dieses kann eine

eine sonderbar gute Wirkung thun. In der Churfürstlichen Gallerie in Dresden ist eine sehr schöne Landschaft von Ruisdael, die eine Jagd mitten in einem Wald vorstellt, darin solche helle Blike eine fürtreffliche Wirkung thun. Herr Zink, der sie gestochen, hat in Behandlung dieser hellen Lichter große Geschiklichkeit gezeiget.

Alle diese Anmerkungen betreffen das Studium über die vortheilhafte oder schädliche Wirkung des Lichts für die Gemählde in der Natur selbst. Dadurch hat der Mahler noch nicht alles gethan: er muß mit diesen Beobachtungen auch die verbinden, die er an Gemählden großer Meister machen kann. Die Arbeiten des Correggio werden ihn lehren, wie bey sehr starkem Lichte dennoch in dem Gemählde, sowol in den hellen als in den dunkelen Stellen, eine bewunderungswürdige Schönheit und Harmonie statt haben könne. Die Gemählde der ältern Venetianischen Schule werden ihm alle Vortheile eines gemäßigten Lichts zur höchsten Lieblichkeit und Harmonie der Farben zeigen.

* *

Von dem Lichte, in Rücksicht auf Mahlerey, handeln ausführlicher: In lateinischer Sprache: Joh. Schäffer, in s. Graph. §. 35. S. 132 u. f. Lumen et umbra quintum est quod ad pictur. pertinet. Voco autem illud rerum eâ parte, quâ luci sunt expositae, illustrationem; et aversâ, quâ non sunt, inumbrationem justam. — In italienischer Sprache: Lomazzo, in dem 4ten Buche seines Trattato dell' arte della pittura, S. 211 und zwar unter folgenden Aufschriften, (welche ich hier zusammen anführe, da sie bey ihm in Einem Ganzen verbunden sind, obgleich verschiedenes zu den folgenden Artikeln gehöret.) Della virtù del lume; della necessità del lume; che cosa sia lume; divisione del lume; del lume primario; del secondo lume primario; del terzo lume primario; del lume secondario; del lume diretto; del lume riflesso; del lume rifratto; in che modo tutti i corpi ricevano lume, ò poco, ò assai; degl' effetti che partorisce il lume ne i corpi in generale; de gl' effetti che partorisce ne i corpi terrei; de gl' effetti che partorisce il lume ne' i corpi aquei; de gl' effetti che partorisce ne i corpi aerei; de gl' effetti che partorisce il lume ne i corpi ignei; de gl' effetti che fa il lume ne i colori; de gl' effetti che fa il lume in qualunque superficie; Qualmente i corpi vogliono havere se non un lume principale a gli altri; come si diano i lumi a corpi; della sciagrafica; delle ombre de' corpi secondo la veduta anottica; delle ombre de' corpi secondo la veduta ottica; delle ombre de' corpi secondo la veduta catottica. — Giovb. Armenini, im 2ten Buche, S. 49 f. Veri Precetti della Pittura, und zwar, De' varii lumi che usano i Pittori ne' loro disegni; con quali modi, e da qual parte nel ritrare i rilievi, i naturali e le statue, si pigliano, che facciano bene; quali sia di loro il lume commune, e come quello si piglia e si adopera in due modi, con una universal descrittione che serve a tutti, e come si moderi, mediante il buon giudicio di chi opera. — Lairesse, im 5ten Buche seines großen Mahlerbuches, Bd. 2. in folgenden Kapiteln: Von dem Licht und der Betagung oder Beleuchtung; von der Beschaffenheit der Luft oder des Himmels; von dem Widerschein in dem Wasser; von dem Schlagschatten nach den verschiedenen Lichtern; von dem Widerschein oder den Reflexionen; daß das Sonnenlicht in Ansehung des Schattens keine größere Kraft, als ein gemeines Licht hat; von dem Schlagschatten in dem Sonnenschein; wie man das Sonnenlicht in einem von allgemeinem Licht beleuchteten Stück verbilden soll;

soll; daß die Schatten der Objecte in einem Sonnenlicht nicht glühender seyn, als in einem gemeinen Licht; von dem Unterschiede der Schlagschatten, welche aus der Sonne, oder dem Augpuncte entspringen; sonderbare Anmerkungen, welche in dem Sonnenlichte wahrzunehmen sind; die drey Eigenschaften der Sonne; von der Natur der Sonne, in Ansehung der Länder, welche man vorbildet; von der Sonnenbeleuchtung bey ihrem Auf- und Untergang; von Anbringung der Sonne und anderer Lichter; von den Eigenschaften der Sonne und anderer Lichter, in ihren wesentlichen Vorbildungen und den verschiedenen Zeiten des Tages; von dem Monde, wegen seiner Anwendung in der Mahlerey; von der Nacht und den gemachten Lichtern, von Fackeln, Lampen, Kerzen und Feuer; von den Lichtern innerhalb den Gemächern; von der Zuneigung der Lichter nach der besondern Art der Historien, nebst einer Tafel von den unterschiedenen Lichtern; Und in dem 6ten Buche im 2ten Kapitel: Von dem Licht, den Gestalten und der Vereinigung in den Landschaften; In dem 7ten Buche, im 4ten Kap. Von der Erwählung der Betagungen . . . . bey den Contrefaiten. Ferner **du Puy de Grez**, in seinem Traité sur la Peinture, Toul. 1699. 4. S. 184 u. f. Du clair obscur; du jour de reflexion; du jour principal; Comment le jour principal et de reflexion se pratiquent dans les lieux couverts et clos. — **Hagedorn**, in der 47ten seiner Betrachtungen, S. 663. Von der Beleuchtung der einfachen Gruppe, und ganzer Partien in ihrer Verbindung. — **C. F. Prange**, im 3ten Abschn. S. 98 u. f. f. Akademie der bildenden Künste, vom Licht und Schatten überhaupt; von Austheilung des Lichtes und Schattens; von der Schattirung — u. a. m. —

## Lichter.

(Mahlerey.)

So werden in einem Gemählde diejenigen Stellen genennt, auf welchen das einfallende Licht ohne einige Schwächung seine ganze Stärke behält. Auf einer Kugel, worauf das ganze Licht fällt, ist, wie im vorhergehenden Artikel gezeiget worden, nur eine einzige kleine Stelle, die dasselbe in seiner ganzen Stärke bekommt; also nur ein solches Licht: aber auf einem vielförmigen Körper sieht man insgemein mehrere Lichter. Ein Gesicht, worauf ein streifendes Seitenlicht fällt, wird auf allen erhabenen Stellen, z. E. auf der Stirn, auf der Nase, auf dem Kinn und auf der höchsten Rundung der Baken Lichter zeigen, wenn diese Theile gegen die Fläche des einfallenden Lichts so hervorstehen, daß sie vom ganzen Lichte getroffen werden, da es vor den weniger hervorstehenden Theilen vorbeyglitschet.

Man muß sich das eingeschränkte Licht als einen Strohm vorstellen, der seine bestimmte Ufer und Gränzflächen hat. So ist das Licht, das durch eine vierekigte Oeffnung, wie ein Fenster, in einen dunkelen Raum fällt, ein in vier gerade Flächen eingeschlossener Lichtstrohm. Steht ein Körper, an welchem Erhöhungen und Vertiefungen sind, so neben diesem Strohm, daß nur einige herausstehende Theile sich in denselben eintauchen, da andre außer ihm liegen, so erscheinen die Lichter auf diesen Theilen.

Die richtige Austheilung der Lichter in einem Gemählde ist eine Sache, wozu eine mathematische Genauigkeit erfordert wird, die, wie die Regeln der Perspektiv, nur durch wirklich geometrische Bestimmungen kann erreicht werden. Weil die Mahler selten das Licht mit dieser Genauigkeit behandeln, so siehet man gar oft Lichter auf Gemählden verstreut, deren Daseyn aus dem einfallenden Hauptlicht unmöglich kann erklärt werden.



In

In einem Gemählde, wo nur einzele Theile von dem vollen Hauptlichte getroffen werden, da es auf allen andern mehr oder weniger durch Schatten gedämpft wird, können die Lichter ohne jene geometrische Genauigkeit nicht angebracht werden. Deswegen sollten die, welche Anleitungen zur Perspektiv für die Mahler schreiben, auch diese Materie etwas genau abhandeln. Um nur einigermaaßen eine Probe der Behandlung dieser Materie zu geben, wollen wir folgendes anmerken.

Vor allen Dingen muß bey eingeschränktem Lichte der Lichtstrohm nach seiner Größe, nach seiner Figur und nach seiner Richtung genau bestimmt werden. Er kann conisch, cylindrisch, prismatisch u. s. f. seyn. Nächst diesem muß die eigentliche Lage des Lichtstrohms in Absicht auf die Scene, oder den ganzen Raum des Gemähldes bestimmt werden. Hat denn der Mahler einen richtigen Grundriß von seinem Gemählde, und ist die Höhe jedes Gegenstandes darauf bestimmt, so kann er genau sagen, welche Theile des Gemähldes in dem Lichtstrohm, und welche ausser demselben liegen.

Hiernächst kommen sowol der Horizont des Gemähldes, als der darür angenommene Augenpunkt in Betrachtung, weil alles, was über dem Horizont ist, sein Licht niedriger hat, als was unter ihm steht, und das, was zur Rechten des Augenpunkts liegt, keine Lichter haben kann, als auf seiner linken Seite.

Wir berühren diese Sachen hier nur obenhin, weil ihre Ausführung, wie gesagt, in die Abhandlung der Perspektiv gehört. Wenn in einem historischen Gemählde alles nach dem Leben könnte gemahlt werden, so hätte der Künstler diese Theorie zur sichern Anbringung der Lichter nicht nöthig. Die bloße Beobachtung würde ihm dieselbe zeigen. Aber der Historienmahler setzet seine meisten Figuren entweder aus der Phantasie hin, oder nimmt sie aus gesammelten sogenannten Studien: da kann er blos der Zeichnung halber sicher seyn; aber Licht und Schatten muß er aus genauen perspektivischen Regeln bestimmen.

Ungemein viele Fehler, sowol gegen die Perspektiv, als insbesondere gegen die wahre Setzung der Lichter, entstehen daher, daß die Mahler ihre historischen Stüke aus Studien zusammensetzen, davon jedes aus einem eigenen Gesichtspunkt, und in einem eigenen Lichte gezeichnet und schattirt worden, und dann glauben, sie können ohne genaue Bestimmung der perspektivischen und optischen Regeln diese Studien durch ohngefähre Schätzung so verändern, daß sie in die Perspektiv und Beleuchtung des Gemähldes passen.

* *

Ausser den, bereits bey dem Artikel Licht angezeigten, zum Theil hierher gehörigen einzeln Kapiteln, aus dem Lomazzo und dem Lairesse, handelt dieser noch im 11ten Kap. des 5ten Buches seines großen Mahlerbuches, „Von Anbringung verschiedener Lichter in einem Stücke (histor. Gemählde)“ — und im 8ten Kap. des 6ten Buches, „Von den Lichtern in einer Landschaft.“ — —

## Lichter.

(Redende Künste.)

Cicero nennt*) die einzeln Gedanken oder Stellen der Rede, welche besonders hervorstechen, orationis lumina, Lichter der Rede, die das zu seyn scheinen, was die griechischen Rhetoren σχηματα nennen. Es sind also einzele Gedanken, die durch irgend eine Art der Kraft uns stärker rühren, als das übrige der Stelle, welcher

*) Brut. c. 79. Orat. c. 25.

welcher sie einverleibet werden; sie treten aus dem Ton des übrigen heraus, verursachen plötzlich einen stärkern Eindruk, und unterbrechen die Einförmigkeit der Wirkung der Rede; wie wenn in einem sanften und gelassenen Ton der Rede auf einmal etwas heftiges, oder in einem heftigen Ton etwas sehr sanftes und zärtliches vorkommt; oder wenn unter Vorstellungen, die blos den Verstand erleuchten sollen, auf einmal das Herz in Empfindung gesetzt wird. Ueberhaupt also können alle Stellen in der Rede, wodurch die Aufmerksamkeit auf Vorstellungen oder Empfindungen einen außerordentlichen Reiz bekommt, hieher gerechnet werden: sehr kräftige Denksprüche, Machtsprüche, Bilder, Metaphern und Figuren von großem hervorstechenden Nachdruk.

Dergleichen Lichter sind in jeder gebundenen oder ungebundenen Rede um so viel nothwendiger, weil die Einförmigkeit der Wirkung, ob diese gleich an sich noch so stark ist, doch allmählig in eine der Aufmerksamkeit schädliche Zerstreuung setzt. Selbst das Brausen eines starken Wasserfalles, das uns anfänglich beynahe betäubet, wird wegen seiner Einförmigkeit in die Länge fast unmerkbar. Darum muß in den Werken der schönen Künste, die wir nach und nach vornehmen, von Zeit zu Zeit etwas vorkommen, wodurch die Aufmerksamkeit aufs neue gereizt wird. Man findet beym Quintilian in den zwey ersten Abschnitten des 9ten Buches fast alles beysammen, was hierüber kann gesagt werden.

In der Musik ist dieses eben so nöthig, als in der Rede. Da kann eine plötzliche etwas ungewöhnliche Ausweichung, oder Versetzung, oder irgend eine andre unvermuthete Wendung des Gesanges, oder der Harmonie, dasselbe bewirken.

(*) Die hieher gehörigen Schriften finden sich, bey dem Art. Figur angezeigt. — Ausser diesen handeln, im Ganzen, hievon noch, J. J. Riedel, im 13ten Abschn. s. Theorie der sch. Wissensch. und Künste, S. 228 der 1ten Ausg. — und A. H. Schott im 1ten Th. s. Theorie der sch. Wissensch. §. 173. S. 164.

## Licht und Schatten.

(Zeichnende Künste.)

So oft ein eingeschränktes Licht auf dunkele Körper fällt, entstehen auch Schatten, so daß Licht und Schatten in einer unzertrennlichen Verbindung stehen; besonders weil allemal die Stärke in beyden nach einerley Graden ab und zunimmt. Darum wird in der Mahlerey der Ausdruk, Licht und Schatten, wie ein einziges Wort angesehen, wodurch man die unzertrennliche Verbindung dieser beyden Erscheinungen anzeiget. Durch eine genaue aus der Form der erleuchteten körperlichen Gegenstände entspringende Vermischung des Lichts und Schattens an heraussstehenden und vertieften Stellen wird vieles von der wahren Gestalt derselben dem Auge sichtbar, welches ohne Schatten nicht könnte bemerkt werden. So kommt der Mond, wegen Mangel der aus seiner Rundung entstehenden Vermischung des Lichts und Schattens uns nicht, wie er wirklich ist, als eine Kugel, sondern blos als ein flacher Teller vor.

Deswegen ist die genaue Kenntniß des durch die Form der Körper, bey gegebener Erleuchtung, veränderten Lichts und Schattens ein Hauptstük der Wissenschaft des Mahlers. Es hängt aber von völlig bestimmten geometrischen und optischen Regeln ab, welche auch gemeiniglich, wiewol nicht in der erforderlichen Ausführlichkeit, in den Anleitungen zur Perspektiv vorgetragen werden. Von der richtigen Beobachtung des Lichts und

und Schattens hängt ein grosser Theil, sowol der Wahrheit, als der Annehmlichkeit des Gemähldes ab; aber dieses allein erfüllet, wie der Herr von Hagedorn gründlich bemerkt hat, das, was der Mahler in Absicht auf das Helle und Dunkele zu beobachten hat, noch nicht ganz *).

Ausser den bey dem Art. **Licht** angeführten Schriften, handeln hiervon unter mehrern, ausführlicher, de Piles, in dem Cours de peinture, Oeuvr. T. II. S. 285 u. f. als Du clair obscur — des moyens qui conduisent à la pratique du clair obscur — preuves de la necessité du clair obscur dans la peinture — Demonstration de l'effet du clair obscur, und Ebend. an einzeln Stellen in seinen Conversations sur la peinture, Oeuvr. T. IV. S. 136. 140. 162. 178. 221. — Hagedorn, in der 46ten seiner Betrachtungen, S. 653. Von der Erhöhung und Mäßigung des Lichtes und des Schattens. — Auch läßt sich hieher noch im Ganzen des Athan. Kircheri Ars magna Lucis et Umbrae in X. lib. digesta, Amstel. 1671. fol. rechnen. —

# Liebe.

(Schöne Künste.)

Diese allen Menschen gemeine, und an mannichfaltigen angenehmen und unangenehmen Empfindungen so reiche Leidenschaft wird in allen Gattungen der Werke des Geschmaks vielfältig zum Hauptgegenstand; aber von keiner wird ein so vielfältiger Mißbrauch gemacht. Damit wir im Stande seyen, dem Künstler über den Gebrauch und die Behandlung derselben gründliche Vorschläge zu thun, müssen wir nothwendig einige Betrachtungen über ihre wahre Natur voraus schiken.

*) Betrachtungen über die Mahlerey, S. 637. Man sehe auch den Artikel Helldunkel.

Der erste Ursprung der Liebe liegt unstreitig in der blos thierischen Natur des Menschen; aber man müßte die bewundrungswürdigen Veranstaltungen der Natur ganz verkennen, wenn man darin nichts höheres, als thierische Regungen entdekte. Der wahre Beobachter bemerket, daß diese Leidenschaft ihre Wurzeln in dem Fleisch und Blut des thierischen Körpers hat, aber ihre Aeste hoch über der körperlichen Welt in die Sphäre höherer Wesen verbreitet, wo sie unvergängliche Früchte zur Reife bringet.

Ob sie gleich in ihrer ersten Anlage eigennützig ist, zeuget sie doch in rechtschaffenen Gemüthern die edelsten Triebe der Wolgewogenheit, der zärtlichsten Freundschaft und einer alles eigene Interesse vergessenden Grosmuth. Sie zielt im Grunde auf Wollust, und ist doch das kräftigste Mittel von der Wollust ab- und auf seligere Empfindungen zu führen; ist furchtsam und oft kleinmüthig, und kann dennoch der Grund des höchsten Muthes seyn; ist ein in ihrem Ursprung niedriges schamrothmachendes Gefühl, und in ihren Folgen die Ursach einer wahren Erhöhung des Gemüthes. Diejenigen, denen dieses widersprechend, oder übertrieben vorkommt, sind zu beklagen, und würden durch weitläuftigere Entwiklung der Sachen doch nicht belehrt werden.

Der Künstler muß die verschiedenen Gestalten, die diese Leidenschaft annimmt, und ihre verschiedenen Wirkungen genau unterscheiden, wenn er sie ohne Tadel behandeln soll. Wir wollen also die Hauptformen derselben unterscheiden, und über jede einige dem Künstler dienliche Anmerkungen beyfügen.

Liebe in rohen, oder durch Wollust verwilderten Menschen, die blos auf eine

eine wilde Befriedigung des körperlichen Bedürfnisses abzielt, kann nach Beschaffenheit der Umstände in eine höchst gefährliche Leidenschaft ausbrechen und äußerst verderbliche Folgen nach sich ziehen. Diese durch Hülfe der schönen Künste noch mehr zu reizen, in das schon verzehrende Feuer noch mehr Oel zu gießen, ist der schändlichste Mißbrauch, dessen sich Mahler und Dichter nur allzu oft schuldig machen. Für Werke, die blos zur niedrigen Wollust reizen, lassen sich schlechterdings keine Entschuldigungen anführen, die bey vernünftigen Menschen den geringsten Eindruk machten. Die fleischlichen Triebe, so weit die Natur ihrer bedarf, sind bey Menschen, die ihr Temperament nicht durch Ausschweifungen zu Grunde gerichtet haben, allezeit stark und lebhaft genug: also ist es Narrheit sie über ihren Endzwek zu reizen: aber für verworfene Wollüstlinge zu arbeiten, erniedriget den Künstler. Wer sollte ohne Scham sich zum Diener solcher unter das Thier erniedrigten Menschen machen, wenn sie auch von hohem Stande wären?

Deswegen ist die Liebe, in sofern sie blos thierische Wollust ist, kein Gegenstand der Künste, als in sofern diese dienen können, die schädlichen Folgen derselben in ihrer ekelhaften Gestalt lebhaft vor Augen zu legen. Dazu können Mahler, Dichter und Schauspieler die höchste Kraft ihrer Talente sehr nüzlich anwenden. Der berühmte berlinische Zeichner, Herr Daniel Chodowiezki, hat in einer Folge von zwölf Blättern, die zum Theil hierauf abzielen, ein Werk gemacht, das ihm viel Ehre bringt. Wir hoffen, daß er es durch radirte Platten bald öffentlich bekannt machen werde. Sie können mit Ehren ihren Rang neben den bekannten Hogarthschen Blättern von ähnlichem Inhalt behaupten.

Zunächst auf diese ganz thierische Liebe folget die zwar unschuldige, aber romanhafte und unglükliche Liebe, die nach den Umständen der Personen und Zeiten auf keine gründliche Vereinigung der Liebenden führen kann. Eine solche Liebe kann den ganzen Plan des Lebens zerrütten und sehr unglüklich machen. Es ist daher höchst wichtig, daß die Jugend davor gewarnet werde, und daß die fatalen Folgen der Unbesonnenheit, womit sie sich bisweilen einer solchen romanhaften Liebe überläßt, auf das lebhafteste vor Augen gelegt werden. Aber es muß auf eine Art geschehen, die wirklich abschrekend ist. In Romanen und in dramatischen Stüken wird gar oft der Fehler begangen, daß solche Liebesbegebenheiten zwar unglüklich, aber doch so vorgestellt werden, daß die Jugend vielmehr dazu gereizt, als abgeschrekt wird. Denn selbst der unglüklichste Ausgang, wenn er mehr Mitleiden als Furcht erweket, thut hier der Absicht keine Genüge. Man hat ja Beyspiele, daß sogar die Hinrichtung öffentlicher Verbrecher mit Umständen begleitet gewesen, wodurch bey schwachen, enthusiastischen Menschen eine Lust erwekt worden ist, auch so zu sterben. Darum muß von einer solchen Leidenschaft mehr die Thorheit, Unbesonnenheit und das Verwerfliche derselben, als das Mitleidenswürdige recht fühlbar gemacht werden. Hierzu sind mehrere Dichtungsarten geschikt. Die erzählende, sie sey ernsthaft oder comisch, die dramatische und die satyrische Poesie schiken sich dazu, und selbst die lyrische schließt diesen Inhalt nicht aus. Wenn aber der Dichter auf den erwähnten Zwek arbeiten will, so muß er große Vorsichtigkeit anwenden. Zum hohen Dramatischen können wir auch die unglüklichste Liebe nicht empfehlen, weil sie doch immer in ihrem eigentlichen Wesen

etwas kleines und phantastisches hat, das den Charakter hoher Personen, dergleichen dieses Trauerspiel aufführen soll, erniedriget.

So hat Corneille in seinem Oedipus den Theseus, einen Helden, dem Athen Tempel gebaut hat, dadurch ungemein erniedriget, daß er ihm diese wirklich schimpfliche Empfindung zuschreibt;

Perisse l'Univers pourvû que Dircé vive!
Perisse le jour même avant qu'elle s'en prive!
Que m'importe et le salut de tous?
Ai-je rien à sauver, rien à perdre que vous?

Eine solche Liebe ist völlige Raserey, und erwekt Aergerniß. Die Alten haben gar wol eingesehen, daß die Liebe höchst selten als eine wahre tragische Leidenschaft könne behandelt werden. Sollte es jemanden einfallen, das Beyspiel des Hippolytus vom Euripides als eine Einwendung gegen diese Anmerkung anzuführen, so geben wir ihm zu überlegen, daß die Art, wie der griechische Dichter diesen Stoff behandelt hat, ihn allerdings tragisch macht. Die Liebe der Phädra war das Werk einer rächenden Gottheit, und sie herrschte in einem zarten, weiblichen Herzen, das doch mit ausnehmender Bestrebung dagegen kämpfte, das selbst da, wo die Macht einer Gottheit es niederdrükte, sich groß zeigte. Aber Männer, besonders hohe Personen und Regenten der Völker, wie verliebte Jünglinge einer unglüklichen Liebe unterliegen zu lassen, ist in Wahrheit des hohen Cothurns unwürdig, und kann sogar ins Lächerliche fallen, wie man in vielen Stellen der Trauerspiele des Corneille es empfindet. Wer fühlt nicht, um nur ein Beyspiel anzuführen, daß in der Rodogüne die Scene zwischen dem Seleucus und Antiochus etwas abgeschmaktes habe, besonders die läppisch galanten Seufzer des Seleucus:

— Ah destin trop contraire! —
— — —
L'amour, l'amour doit vaincre, et la triste amitié
Ne doit être à tous deux qu'un objet de pitié.
Un grand cœur cede un trone, et le cede avec gloire;
Cet effet de vertu couronne sa memoire:
Mais lorsqu'un digne objet a sçu nous enflamer,
Qui le cede est un lache.

Dergleichen Gesinnungen schiken sich für eine scherzhafte Behandlung der Liebe, da man romanhafte Empfindungen lächerlich machen, und den Verliebten als einen Geken schildern will.

Es ist also höchst selten, daß die Liebe Aeußerungen zeiget, die sie zum Gegenstand des hohen tragischen machen. Wie stark und groß die Wallungen des Blutes bey einem verliebten Jüngling auch seyn mögen, so wissen doch erfahrnere Kenner der Menschen, daß sie vorübergehend sind, und im Grund etwas blos phantastisches zur Unterstüzung haben.

Hingegen nimmt die durch mancherley Hindernisse in ihren Unternehmungen gehemmte Liebe nicht selten eine wahre comische Gestalt an. Sie scheinet von allen Leidenschaften diejenige zu seyn, die den Menschen am meisten hintergeht, und ihn auf die vielfältigste Art täuschet. Es kann seinen guten Nutzen haben, wenn Dichter die comischen Wirkungen derselben in einem Lichte vorstellen, wodurch beyde Geschlechter gewarnet werden, sich vor einer Leidenschaft zu hüten, bey der man große Gefahr läuft, ins Lächerliche zu fallen. Dieses ist eigentlicher und guter Stoff für die comische Schaubühne.

Eine

Eine edle, mit wahrer Zärtlichkeit verbundene Liebe, die nach einigen Hindernissen zuletzt glüklich wird, ist ein überaus angenehmer Stoff zu dramatischen, epischen und andern erzählenden Arten des Gedichts. Es ist schwerlich irgend ein Stoff auszufinden, der so viel reizende Gemählde, so mancherley entzükende Empfindungen, so liebliche Schwärmereyen einer Wollust trunkenen Seele, darbietet, als dieser. Außerdem aber hat hierbey der Dichter Gelegenheit, die mannichfaltigen schätzbaren und angenehmen Wirkungen, die die Zärtlichkeit in gut gearteten Seelen hervorbringt, auf eine reizende Weise zu entwikeln. Es ist gewiß, daß bey jungen Gemüthern von guter Anlage eine recht zärtliche Liebe überaus vortheilhafte Wirkungen hervorbringen und der ganzen Gemüthsart eine höchst vortheilhafte Wendung geben kann. Bey einem edlen und rechtschaffenen Jüngling kann durch die Liebe das ganze Gemüth um einige Grade zu jedem Guten und Edlen erhöhet werden, und alle gute Eigenschaften und Gesinnungen können dadurch einen Nachdruk bekommen, den keine andre Leidenschaft ihnen würde gegeben haben.

Aber ausnehmende Sorgfalt hat der Dichter hierbey nöthig, daß er nicht seine jüngern Leser in gefährliche Weichlichkeit und phantastische Schwärmerey der Empfindungen verleite. Wehe dem Jüngling und dem Mädchen, die kein höheres Glük kennen, als das Glük zu lieben und geliebt zu werden! Die schönsten und unschuldigsten Gemählde von der Glükseligkeit der Liebe können zu einem verderblichen Gift werden. Selbst die unschuldigste Zärtlichkeit kann das Gemüth etwas erniedrigen, wenn nicht durchaus neben der Liebe eine in ihrem Wesen größere und wichtigere Empfindung darin liegt, die noch über die Liebe herrscht, und das Gemüth, das sich sonst blos der feinern Wollust der lieblichsten Empfindungen überließe, bey wirkenden Kräften erhält. So hat Klopstok der höchsten Zärtlichkeit des Lazarus und der Cidli durch Empfindungen der Religion die gänzliche Beherrschung der Herzen zu benehmen gesucht; nur Schade, daß diese Empfindung, die den Gemüthern ihre Stärke erhalten sollte, selbst etwas schwärmerisches hat. Durch eine gesetztere Gottesfurcht und Liebe zur Tugend hat **Bodmer** die Liebe der Noachiden und der Siphaitinnen vor überwältigender Kraft geschützet. Schwache Seelen werden durch Zärtlichkeit noch schwächer; aber die, in denen eine wahre männliche Stärke liegt, können dadurch noch mehr Kraft bekommen.

Diese Betrachtungen muß der Dichter nie aus den Augen setzen; sonst läuft er Gefahr durch lebhafte Schilderungen der Liebe sehr schädlich zu werden. Es wäre hierüber noch ungemein viel besonderes zu sagen; aber wir müssen bey der allgemeinen Erinnerung, die wir darüber gemacht haben, stehen bleiben, und dem Dichter nur überhaupt noch empfehlen, daß er immer darauf sehe, die Zärtlichkeit mehr durch mancherley edle Wirkungen, die sie hervorbringt, als durch die überfließende Empfindung der vorhandenen und gehofften Glükseligkeit, womit sie verbunden ist, vorzustellen.

* *

Nächst dem, was gegen Liebe gewisser Art in tragischen **Werken**, Hr. von Voltaire, in verschiedenen seiner Vorreden vor seinen Trauerspielen, gesagt, und Hr. Sulzer hier benutzt hat, hat sich Marmontel derselben, in seiner Apologie du Theatre (Merc. 1758. Nov. und Dec. 1559. Jan. Deutsch, Leipz. 1766. 8.) und in seinen Abhandlungen bey den Chef d'Oeuvr. dramatiques, deutsch, Leipz.

Leipz. 1774. 8. so wie in der Poetique, Bd. 2. Kap. 12. S. 187 u. f. angenommen. — Von der Liebe, im Lustspiel handelt Cailhava, in dem 2ten Kap. des 1ten Bd. seiner Art de la Comedie, S. 367.

# Liebhaber.

(Schauspielkunst.)

Die Person, welche im Schauspiel die Rolle eines Verliebten hat. Wenn die Gesellschaft der Schauspieler vollkommen seyn soll, so müssen Liebhaber von mehr als einer Art darin seyn. Denn die comische Liebe erfodert eine ganz andere Vorstellung, als die ernsthafte*). Die Rolle der Liebhaber ist gewiß nicht die leichteste. Die ernsthafte und edle Liebe erfodert nothwendig eine edle, angenehme Figur, ein gefälliges und zärtliches Wesen. Das beste Stük kann durch eine schlechte Figur, oder durch schlechte Manieren so verdorben werden, daß das Ernsthafte poßirlich, und das Zärtliche abgeschmakt wird; wovon leider die Beyspiele auf der deutschen Bühne nicht sehr selten sind. Wer kann Antheil an der Liebe eines Frauenzimmers nehmen, die einem Geken, oder doch ungeschikten und gar nicht liebenswürdigen Menschen, ihre Zärtlichkeit giebt? Und wie lächerlich werden nicht die Seufzer eines Liebhabers, wenn die Geliebte eine Dulcinea ist?

Der Schauspieler muß die äußerste Sorgfalt anwenden, die Personen der Liebhaber gut zu wählen. Aber bey der schlechten Aufmunterung, die die deutsche Schaubühne bis hieher erfahren hat, ist nicht zu erwarten, daß auch der verständigste und uneigennützigste Vorsteher der Bühne allemal solche Leute finde, die diesen Rollen eine Genüge leisten.

*) S. Liebe.

# Lied.

(Dichtkunst.)

Man hat diesen Namen so mancherley lyrischen Gedichten gegeben, daß es schwer ist den eigentlichen Charakter zu zeichnen, der das Lied von den ihm verwandten Gedichten, der Ode und dem Hymnus, unterscheidet. Wir haben schon mehrmal erinnert, daß sich die Gränzen zwischen den Arten der Dinge, die nur durch Grade von einander unterschieden sind, nicht genau bestimmen lassen*). Die Ode und das Lied haben so viel gemeinschaftliches, daß sowol der eine, als der andre dieser beyden Namen, für gewisse Gedichte sich gleich gut zu schiken scheinet. Unter den Gedichten des Horaz, die alle den Namen der Oden haben, sind auch Lieder begriffen, und einige kommen auch in der Sammlung vor, die Klopstok unter der allgemeinen Aufschrift Oden herausgegeben hat**). Will man aber das Lied von der Ode wirklich unterscheiden, so könnten vielleicht folgende äußerliche und innerliche Kennzeichen für dasselbe angenommen werden.

Zur äußern Unterscheidung könnte man annehmen, daß das Lied allezeit müßte zum Singen, und so eingerichtet seyn, daß die Melodie einer Strophe sich auch auf alle übrigen schikte; da die Ode entweder blos zum Lesen dienet, oder, wenn sie soll gesungen werden, für jede Strophe einen besondern Gesang erfodert. Nach diesem angenommenen Grundsaz würde das Lied sich von der Ode in Absicht auf das Aeußerliche, oder Mechanische, sehr merklich unterscheiden. Denn jeder Vers des Liedes müßte einen Einschnitt in dem Sinn, und

*) S. Art. Gedicht II Th. 321 f.

**) Z. B. der Schlachtgesang S. 71; Heinrich der Vogler S. 111; Vaterlandslied S. 274. sind besser Lieder, als Oden zu nennen.

und jede Strophe eine eigne Periode ausmachen; oder noch besser würde jede Strophe in zwey Perioden eingetheilt werden, da jede sich mit einer langen Sylbe endigte, weil die Cadenz des Gesanges dieses erfodert *). Die Ode bindet sich nicht an diese Regel; ihr Vers macht nicht allemal Einschnitte in dem Sinn, und ihre Strophen richten sich nicht nach den Perioden. Ferner müßte in dem Liede die erste Strophe in den Einschnitten, Abschnitten, und Schlüssen der Perioden, allen übrigen zum Muster dienen. In der Ode hingegen würden die verschiedenen Strophen sich blos in Absicht auf das mechanische Metrum gleich seyn, ohne alle Rüksicht auf das Rhythmische, das aus dem Sinn der Worte entsteht. Endlich würde das Lied die Mannichfaltigkeit der Füße nicht zulassen, welche die Ode sich erlaubt; sondern in allen Versen durchaus einerley Füße beybehalten, außer daß etwa der Schlußvers jeder Strophe ein andres Metrum hätte, wie in der Sapphischen Ode. Denn eine solche Gleichförmigkeit ist für den leichten Gesang sehr vortheilhaft. Eine gründliche Anzeige der äußerlichen Eigenschaften des Liedes, das sich vollkommen für die Musik schiket, findet sich in der Vorrede zu den 1760 in Berlin bey Birnstiel herausgekommenen Oden mit Melodien.

Mit diesem äußerlichen Charakter des Liedes müßte denn auch der innere genau übereinstimmen, und in Absicht der Gedanken und Aeußerung der Empfindungen würde eben die Gleichförmigkeit und Einfalt zu beobachten seyn. Alles müßte durchaus in einem Ton des Affekts gesagt werden, weil durchaus dieselbe Melodie wiederholt wird. Die Ode erhebt sich bisweilen auf einigen Stellen hoch über den Ton der andern, auch verstattet sie wol gar mehrere leidenschaftliche Aeußerungen von verschiedener Art, so daß eine Strophe sanft fließt, da die andern ungestüm rauschen. Der hohe und ungleiche Flug der Ode kann im Lied nicht statt haben. So stark, oder so sanft die Empfindung im Anfange desselben ist, muß sie durchaus fortgesetzt werden.

*) S. Cadenz.

Der Geist des eigentlichen Liedes, in sofern es von der Ode verschieden ist, scheinet überhaupt darin zu bestehen, daß der besungene Gegenstand durchaus derselbige bleibet, damit das Gemüth dieselbe Empfindung lange genug behalte, um völlig davon durchdrungen zu werden, und damit der Gegenstand der Empfindung von mehreren, aber immer dasselbe wirkenden Seiten, betrachtet werde.

Schon daraus allein, daß man von dem Lied erwartet, es soll eine einzige leidenschaftliche Empfindung eine Zeitlang im Gemüth unterhalten, und eben dadurch dieselbe allmählig tiefer und tiefer einprägen, bis die ganze Seele völlig davon eingenommen und beherrscht wird, könnten fast alle Vorschriften für den Dichter hergeleitet werden. Soll es z. B. das Herz ganz von Dankbarkeit gegen Gott erfüllen, so dürfte der Dichter nur durch das ganze Lied die verschiedenen göttlichen Wohlthaten in einem recht rührenden Ton erzählen; wobey er sich aber auch nicht die geringste von den Ausschweifungen auf andre Gegenstände, die der Ode so gewöhnlich sind, erlauben müßte. Soll das Lied Muth zum Streit machen, so müßte durchaus entweder Haß gegen den Feind, oder Vorstellung von der Glükseligkeit der durch den Streit zu erkämpfenden Ruhe und Freyheit, oder andre Vorstellungen, wodurch der Muth unmittelbar angeflammt wird, ohne Abweichung auf andre Dinge vorgetragen werden.

Es

Es ist überhaupt nothwendig, daß der Dichter von der Empfindung, die er durch das Lied unterhalten und allmählig verstärken will, selbst so ganz durchdrungen sey, daß alle andre Vorstellungen und Empfindungen alsdenn völlig ausgeschlossen bleiben; daß er nichts, als das einzige, was er besingen will, fühle; daß er ein völliges uneingeschränktes Gefallen an dieser Empfindung habe, und ihr gänzlich nachhänge. In der Ode kann sich seine Laune, ehe er zu Ende kommt, mehr als einmal ändern; im Lied muß sie durchaus dieselbe seyn.

Wenn man bedenket, wie wenig oft dazu erfodert wird, die Menschen in leidenschaftliche Empfindung zu setzen*); und wie leicht es ist, eine einmal vorhandene Laune durch Dinge, die ihr schmeicheln, immer lebhafter zu machen, so wird man begreifen, daß zum Inhalt des Liedes wenig Veranstaltungen erfodert werden. Es giebt mancherley Gelegenheiten, besonders wenn mehrere Menschen in einerley Absicht versammlet sind, wo ein Wort, oder ein Ton, alle plötzlich in sehr lebhafte Empfindung setzet. Bey traurigen Gelegenheiten, wo jedermann in stiller und ruhiger Empfindung für sich staunet, darf nur einer anfangen zu weinen, um allen übrigen Thränen abzulocken; so wie bey gegenseitigen Anlässen das Lachen eines einzigen eine ganze Gesellschaft lachen macht. Man hat Beyspiele, daß die Aeußerung der Furcht, oder des Muthes eines einzigen Menschen ganze Schaaren furchtsam, oder beherzt gemacht hat. Und wie oft geschieht es nicht, daß man in Gesellschaft vergnügt und fröhlich ist, lacht und scherzet; oder im Gegentheil, daß Leute aufgebracht sind, Meuterey und Aufruhr anfangen, ohne eigentlich zu wissen warum? Ein einziger hat den Ton angegeben, und die übrigen sind davon angesteckt worden.

*) S. Empfindung; Leidenschaft.

Hieraus ist abzunehmen, daß bey gewissen Gelegenheiten ein Lied, wenn es nur den wahren Ton der Empfinduug hat, auch ohne besondere Kraft seines Inhalts, ungemein große Wirkung thun könne; woraus denn ferner folget, daß der empfindungsvolle Ton, worin die Sachen vorgetragen werden, dem Lied die größte Kraft gebe. Darum sind da weder tiefsinnige Gedanken, noch Worte von reichem Inhalt, noch kühne Wendungen, noch andre der Ode vorbehaltene Schönheiten nöthig. Das einfacheste ist zum Lied das beste, wenn es nur sehr genau in dem Ton der Empfindung gestimmt ist.

Der Inhalt des Liedes kann von zweyerley Art seyn. Entweder schildert der Dichter seine vorhandene Empfindung, seine Liebe, Freude, Dankbarkeit, Fröhlichkeit u. s. f. oder er besinget den Gegenstand, der ihn, oder andere in die leidenschaftliche Empfindung setzen soll; oder es enthält wol auch nur bloße Betrachtungen solcher Wahrheiten, die das Herz rühren. Denn wir möchten diese lehrenden Lieder nicht gern verworfen sehen, obgleich unser größter Dichter*) sie nicht zulassen will. Aus diesen drey Arten entsteht die vierte, da der Inhalt des Liedes abwechselnd, bald von der einen, bald von der andern Art ist. Bey allen Arten muß der Ausdruk einfach, ungekünstelt, und so viel immer möglich durch das ganze Lied sich selbst gleich seyn. Alles muß in kurzen Sätzen, wo die Worte natürlich und leicht zusammengeordnet sind, ausgedrukt werden: die Schilderungen müssen kurz und höchst natürlich seyn. Es muß nichts vorkommen, das die Aufmerksamkeit auf erforschendes Nachdenken leiten, folglich

*) Klopstok in der Vorrede zu seinen verbesserten geistlichen Liedern.

lich von der Empfindung abführen könnte. Deswegen sowol der eigentliche, als der figürliche Ausdruk mit allen Bildern bekannt und geläufig seyn muß. Wo der Dichter lehren, unterrichten, oder überreden will, muß er höchst popular seyn, und den Sachen mehr durch einen völlig zuversichtlichen Ton, als durch Gründe den Nachdruk geben. Sezet man zu diesem noch hinzu, daß das Lied, sowol in der Versart, als in dem Klang der Worte, den leichtesten Wolklang haben müsse, so wird man den innerlichen und äußerlichen Charakter desselben ziemlich vollständig haben.

Daß das nach diesem Charakter gebildete und von Musik begleitete Lied eine ausnehmende Kraft habe, die Gemüther der Menschen völlig einzunehmen, ist eine aus Erfahrung aller Zeiten und Völker bekannte Sache: denn schon der Gesang ohne vernehmliche Worte, so wie er sich zum Lied schiket, (wovon im nächsten Artikel besonders gesprochen wird,) hat eine große Kraft, Empfindung zu erweken; kommen nun noch die eigentlichsten auf denselben Zwek abzielenden Vorstellungen dazu, und wird beydes durch das Bestreben des Singenden, seine Töne recht nachdrüklich, recht empfindungsvoll vorzutragen, noch mehr gestärket: so bekommt das Lied eine Kraft, der in dem ganzen Umfange der schönen Künste nichts gleich kommt. Denn das blos Mechanische des Singens führet schon etwas, den Affekt immer mehr verstärkendes mit sich. Die höchste Wirkung aber hat dasjenige Lied, welches von vielen Menschen zugleich feyerlich abgesungen wird, weil alsdenn, wie anderswo gezeiget worden *), die leidenschaftlichen Eindrüke am stärksten werden, wenn mehrere zugleich sie äußern.

*) S. Leidenschaft.

Unter den wichtigsten Gelegenheiten, großen Nuzen aus den Liedern zu ziehen, sind die gottesdienstlichen Versammlungen, zu deren Behuf unter allen gesitteten Völkern alter und neuer Zeiten besondere Lieder verfertiget worden. Von allen zu Erweckung und Bekräftigung wahrer Empfindungen der Religion gemachten, oder noch zu machenden Anstalten, ist gewiß keine so wichtig, als diese. Schon dadurch allein, daß jedes Glied der Versammlung das Lied selbst mitsingt, erlanget es eine vorzügliche Kraft über die beste Kirchenmusik, die man blos anhört. Denn es ist ein erstaunlicher Unterschied zwischen der Musik, die man hört, und der, zu deren Aufführung man selbst mitarbeitet. Die geistlichen Lieder, die blos rührende Lehren der Religion in einem andächtigen Ton vortragen, bekommen durch das Singen eine große Kraft; denn indem wir sie singen, empfinden wir auch durch das bloße Verweilen auf jedem Worte seine Kraft weit stärker, als beym Lesen.

Deswegen sollten die, denen die Veranstaltungen dessen, was den öffentlichen Gottesdienst betrifft, aufgetragen sind, sich ein ernstliches Geschäfft daraus machen, alles, was hiezu gehöret, auf das Beste zu veranstalten. Unsre Voraltern scheinen die Wichtigkeit dieser Sache weit nachdrüklicher gefühlt zu haben, als man sie izt fühlt. Die Kirchenlieder, und das Absingen derselben, wurden vor Zeiten als eine wichtige Sache angesehen, izt aber wird dieses sehr vernachläßiget. Zwar haben unlängst einige unsrer Dichter, durch das Beyspiel des verdienstvollen Gellerts ermuntert, verschiedene Kirchenlieder verbessert, auch sind ganz neue Sammlungen solcher Lieder gemacht worden; und es fehlet in der That nicht an einer beträchtlichen Anzahl alter und neuer sehr guter geistlicher

licher Lieder. Aber der Gesang selbst wird bey dem Gottesdienst fast durchgehends äußerst vernachläßiget; ein Beweis, daß so mancher Eiferer, der alles in Bewegung setzet, um gewisse in die Religion einschlagende Kleinigkeiten nach alter Art zu erhalten, nicht weiß, was für einen wichtigen Theil des Gottesdienstes er übersiehet, da er den Kirchengesang mit Gleichgültigkeit in seinem Verfall liegen läßt.

Nächst den geistlichen Liedern kommen die, welche auf Erwekung und Verstärkung edler Naltionalempfindungen abzielen, vornehmlich in Betrachtung. Die Griechen hatten ihre Kriegesgesänge und Päane, die sie allemal vor der Schlacht zur Unterstützung des Muthes feyerlich absangen; und ohne Zweifel hatten sie auch noch andre auf Unterhaltung warmer patriotischer Empfindungen abzielende Lieder, die sowol bey öffentlichen als Privatgelegenheiten angestimmt wurden. Auch unsre Voráltern hatten beyde Gattungen: die Barden, deren Geschäfft es war, solche Lieder zu dichten, und die Jugend im Absingen derselben zu unterrichten, machten einen sehr ansehnlichen öffentlichen Stand der bürgerlichen Gesellschaft aus. Wenn unsre Zeiten vor jenen einen Vorzug haben, so besteht er gewiß nicht darin, daß diese und noch andre politische Einrichtungen, die auf Befestigung der Nationalgesinnungen abzielen, itzt völlig in Vergessenheit gekommen sind. Aber wir müssen die Sachen nehmen, wie sie itzt stehen. Man muß itzt blos von wolgesinnten, ohne öffentlichen Beruf und ohne Aufmunterung, aus eigenem Trieb arbeitenden Dichtern dergleichen Lieder erwarten. Unser Gleim hat durch seine Kriegslieder das Seinige gethan, um in diesem Stück die Dichtkunst wieder zu ihrer ursprünglichen Bestimmung zurük zu führen. Durch sein Beyspiel ermuntert, hat Lavater, ein warmer Republikaner, für seine Mitbürger patriotische Lieder gemacht, darin viel Schätzbares ist. Es ist zu wünschen, daß diese Beyspiele mehrere Dichter, die außer dem poetischen Genie wahre Vernunft und Rechtschaffenheit besitzen, zur Nachfolge reizen.

Die dritte Stelle könnte man den sittlichen Liedern einräumen, welche Aufmunterungen entweder zu allgemeinen menschlichen Pflichten, oder zu den besondern Pflichten gewisser Stände enthalten, oder die die Annehmlichkeiten gewisser Stände und Lebensarten besingen. Diese müssen, wenn man nicht die natürliche Ordnung der Dinge verkehren will, den bloßen Ermunterungen zur Freude vorgezogen werden. Noch ehe man ein: **Brüder laßt uns lustig seyn**, anstimmt, welches allerdings auch seine Zeit hat, sollte man ein: **Brüder laßt uns fleißig, oder redlich seyn**, gesungen haben. Man findet, daß die Griechen Lieder für alle Stände der bürgerlichen Gesellschaft, und für alle Lebensarten gehabt haben *), die zwar, wie aus einigen Ueberbleibseln derselben zu schließen ist, eben nicht immer von wichtigem Inhalt gewesen: aber darum sollte eine so nützliche Sache nicht völlig versäumt, sondern mit Verbesserung des Inhalts nachgeahmt werden. Man hätte ein so leichtes und doch so kräftiges Mittel, die Menschen zum Guten zu ermuntern, nicht so sehr vernachläßigen sollen. Es ist bereits im Artikel über die Leidenschaften erinnert worden, was einer der fürtrefflichsten Menschen, der zugleich ein Mann von großem Genie ist, von der Wichtigkeit

*) Eine ziemlich vollständige Nachricht davon findet man in einer Abhandlung des Herrn La Nauze über die Lieder der Griechen, in dem IX. Theile der Memoires de l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres.

tigkeit solcher Lieder denkt. Man wird schwerlich ein wirksameres und im Gebrauch leichteres Mittel finden, als dieses ist, die Gesinnungen und Sitten der Menschen zu verbessern. Ich besinne mich in einer vor nicht gar langer Zeit herausgekommenen Sammlung englischer Gedichte von einem gewissen Hamilton ein Lied von ausnehmender Schönheit gelesen zu haben, darin ein edles junges Frauenzimmer den Charakter des Jünglings schildert, den sie sich zum Gemahl wählen wird. Es ist so voll edler Empfindungen, und sie sind in einem so einnehmenden Ton vorgetragen, daß ich mir nicht vorstellen kann, wie ein junges Frauenzimmer ein solches Lied, zumal wenn es gut in Musik gesetzt wäre, ohne merklich nützlichen Einfluß auf ihr Gemüth singen könnte. Zu wünschen wäre, daß jede Angelegenheit des Herzens auf eine so einnehmende und rührende Weise in Liedern behandelt würde. Hier öffnet sich ein unermeßliches Feld für Dichter, die die Gabe besitzen, ihre Gedanken in leichte und melodiereiche Verse einzukleiden.

Zunächst an diese Gattung gränzen die sanften affektvollen Lieder, deren Charakter Zärtlichkeit ist: Klaglieder über den Tod einer geliebten Person; Liebeslieder von wahrer Zärtlichkeit, durch feine sittliche Empfindungen veredelt; Klagen über Widerwärtigkeit; freudige Aeusserungen über erfüllte Wünsche und dergleichen. Man hat in dieser Art Lieder von der höchsten Schönheit. Was kann z. E. einnehmender seyn, als der Abschied von der Nice des Metastasio? Alles, was von wohlgeordneten zärtlichen Empfindungen der edelsten Art in das menschliche Herz kommen kann, werden recht gute Liederdichter in dieser Art anbringen können. Sie können ungemein viel zur Veredlung der Empfindungen beytragen. Und wenn auch zuletzt nichts darin seyn sollte, als eine naive Aeusserung irgend einer unschuldigen Empfindung, so sind sie wenigstens höchst angenehm. Hievon will ich nur ein paar Beyspiele zum Muster anführen. Das eine ist das bekannte Lied: Siehst du jene Rosen blühn; das andre ein Lied aus der comischen Oper die Jagd, das anfängt: Schön sind Rosen und Jesmin.

Eine ganz besondere Annehmlichkeit und Kraft Empfindungen einzupflanzen könnten solche Lieder haben, wo zwey Personen abwechselnd singen und mit einander um den Vorzug feiner und edler Empfindungen streiten. Man weiß, wie sehr Scaliger von dem Horazischen Lied: Donec gratus eram tibi *), gerührt worden; und doch ist es im Grund blos naiv. So könnte aus Klopstoks Elegie Selmar und Selma ein fürtreffliches Lied in dieser Art gemacht werden; und so könnte man zwey in einander verliebte Personen in abwechselnden Strophen singen lassen, da jede auf eine ihr eigene Art zwar natürliche, aber feine und edle Empfindungen äußerte; oder zwey Jünglinge einführen, die wetteifernd die liebenswürdigen Eigenschaften ihrer Schönen besängen. Offenbar ist es, wie dergleichen Gesänge, wenn der Dichter Verstand und Empfindung genug hat, von höchstem Nutzen seyn könnten. Nur müßte man sich dabey auf der einen Seite nicht bey blos sinnlichen Dingen, einem Grübchen im Kinn, oder einem schönen Busen, aufhalten und immer mit dem Amor, mit Küssen und den Grazien spielen; noch auf der andern Seite seine Empfindungen ins Phantastische treiben und von lauter himmlischen Entzückungen sprechen. Die Empfindungen, die man äußert, müssen natürlich und nicht im Enthusiasmus eingebildet seyn; nicht auf blos vorübergehende Auf-

*) Od. L. [illegible]. 19.

Aufwallungen, sondern auf dauerhafte, rechtschaffenen Gemüthern auf immer eingeprägte Züge des Charakters gegründet seyn. Hier wäre also für junge Dichter von edler Gemüthsart noch Ruhm zu erwerben. Denn dieses Feld ist bey der ungeheuren Menge unsrer Liebeslieder noch wenig angebaut.

Zuletzt stehen die Lieder, die zum gesellschaftlichen Vergnügen ermuntern. Diese, auch selbst die artigen Trinklieder, wenn sie nur die, von der gesunden Vernunft gezeichneten Gränzen einer wohlgesitteten Fröhlichkeit nicht überschreiten, sind schätzbar. Die Fröhlichkeit gehört allerdings unter die Wohlthaten des Lebens, und kann einen höchst vortheilhaften Einfluß auf den Charakter der Menschen haben. Der hypochondrische Mensch ist nicht blos dadurch unglüklich, daß er seine Tage mit Verdruß zubringt; ihn verleitet der Verdruß sehr oft unmoralisch zu denken und zu handeln. Wol ihm, wenn die Dichter der Freude sein Gemüth bisweilen erheitern könnten!

Aber es ist nicht so leicht, als sich der Schwarm junger unerfahrner Dichter einbildet, in dieser Art etwas hervorzubringen, das den Beyfall des vernünftigen und feinern Theils der Menschen verdienet. Nur gar zu viel junge Dichter in Deutschland haben uns läppische Kindereyen, anstatt scherzhafter Ergötzlichkeiten gegeben; andre haben sich als ekelhafte, grobe Schweiger, oder einem wirklich lüderlichen Leben nachhängende verdorbene Jünglinge gezeiget, da sie glaubten, eine anständige Fröhlichkeit des jugendlichen und männlichen Alters zu besingen. Es ist nichts geringes auf eine gute Art über gewisse Dinge zu scherzen, und bey der Fröhlichkeit den Ton der feineren Welt zu treffen. Wer nicht lustig wird, als wenn er im eigentlichen Verstande schwelget; wen die Liebe nicht vergnügt, als durch das Gröbste des thierischen Genusses, der muß sich nicht einbilden mit Wein und Liebe scherzen zu können. Mancher junge deutsche Dichter glaubt, die feinere Welt zu ergötzen, und Niemand achtet seiner, als etwa Menschen von niedriger Sinnesart, die durch die schönen Wissenschaften so weit erleuchtet worden, daß sie wissen, was für Gottheiten Bacchus, Venus und Amor sind. Aber wir haben uns hierüber schon anderswo hinlänglich erkläret*). Der große Haufen unsrer vermeintlich scherzhaften Liederdichter verdienet nicht, daß man sich in umständlichen Tadel ihrer kindischen Schwärmereyen einlasse. Unser Hagedorn kann auch in dieser Art zum Muster vorgestellt werden. Seine scherzhaften Lieder sind voll Geist, und verrathen einen Mann, der die Fröhlichkeit zu brauchen gewußt hat, ohne sie zu mißbrauchen. Aber hierin scheinen die französischen Dichter an naivem, geistreichem und leichtem Scherz alle andere Völker zu übertreffen. Man hat eine große Menge ungemein schöner Trinklieder von dieser Nation.

Die blos witzig scherzhaften Lieder, worin außer einigen schalkhaften Einfällen auch nichts ist, das zur Fröhlichkeit ermuntert, verdienen hier gar keine Betrachtung, und gehören vielmehr in die geringste Classe der Gedichte, davon wir unter dem Namen Sinngedichte sprechen werden. Zu dieser Art rechnen wir z. B. das zehnte Lied im ersten Theil der vorhergezogenen Berlinischen Sammlung einiger Oden mit Melodien, welches zur Aufschrift hat: **Kinderfragen**, und noch mehrere dieser Sammlung. Noch weniger rechnen wir in die Classe der nützlichen Lieder diejenigen, die persönliche Satyren enthalten; wie so

*) S. Freude.

so viele Vaudevilles der französischen Dichter. Sie sind ein Mißbrauch des Gesanges.

Unsre heutigen Meister und Liebhaber der Musik machen sich gar zu wenig aus den Liedern. In keinem Concert hört man sie singen: rauschende Concerte mit nichtsbedeutenden Symphonien untermischt, und mit Opernarien abgewechselt, sind der gewöhnliche Stoff der Concerte, die deswegen von gar viel Zuhörern mit Gleichgültigkeit und Gähnen belohnt werden. Glauben denn die Vorsteher und Anordner dieser Concerte, daß sie sich verunehren würden, wenn sie dabey Lieder singen ließen? Und können sie nicht einsehen, wie wichtig sie dadurch das machen könnten, was itzt blos ein Zeitvertreib ist, und oft sogar dieses nicht einmal wäre, wenn die Zuhörer sich nicht noch auf eine andre Weise dabey zu helfen wüßten? Daß man sich in Concerten der Lieder schämet, beweist, daß die Tonkünstler selbst nicht mehr wissen, woher ihre Kunst entstanden ist, und wozu sie dienen soll; daß sie lieber wie Seiltänzer und Taschenspieler, Bewunderung ihrer Geschiklichkeit in künstlichen Dingen, als den hohen Ruhm suchen, in den Herzen der Zuhörer jede heilsame und edle Empfindung rege zu machen. Man erstaunet bisweilen zu sehen, in was für Hände die göttliche Kunst, das menschliche Gemüth zu erhöhen, gefallen ist!

Das Lied scheinet die erste Frucht des aufkeimenden poetischen Genies zu seyn. Wir treffen es bey Nationen an, deren Geist sonst noch zu keiner andern Dichtungsart die gehörige Reife erlanget hat; bey noch halb wilden Völkern. In dem ältesten Buch auf der Welt, welches etwas von der Geschichte der ersten Kindheit des menschlichen Geschlechts erzählt, haben Sprach- und Alterthumsforscher Spuren der ältesten Lieder gefunden; und Herodotus gedenkt im zweyten Buche seiner Geschichten eines Liedes, das auf den Tod des einzigen Sohnes des ersten Königs von Aegypten gemacht worden. Die Griechen waren überaus große Liebhaber der Lieder. Bey allen ihren Festen, Spielen, Mahlzeiten, fast bey allen Arten gesellschaftlicher Zusammenkünfte, wurde gesungen; worüber man in der vorhererwähnten Abhandlung des *La Nauze* umständliche Nachrichten findet. Ein neuer Schriftsteller*) versichert, daß die heutigen Griechen noch in diesem Geschmak sind. Auch die älteren Araber waren große Liederdichter; der Barden unter den alten Celtischen Völkern ist bereits erwähnt worden. Die Römer, die überhaupt ernsthafter, als die Griechen waren, scheinen sich weniger aus dem Singen gemacht zu haben. Man nennt uns funfzig Namen eben so vieler Arten griechischer Lieder, deren jede ihre besondre Form und ihren besondern Inhalt hatte, aber keinen ursprünglich römischen.

Unter den heutigen Völkern sind die Italiener, Franzosen und Schottländer die größten Liebhaber der Lieder. In Deutschland hingegen ist der Geschmak für diese Gattung sehr schwach, und es ist überaus selten, daß man in Gesellschaften singt. Dennoch haben unsre Dichter diese Art der Gedichte nicht verabsäumet. Herr Ramler hat eine ansehnliche Sammlung unter dem Namen der *Lieder der Deutschen* herausgegeben. Aber die meisten scheinen mehr aus Nachahmung der Dichter andrer Nationen, als aus wahrer Laune zum Singen, entstanden zu seyn. Nur in geistlichen Liedern haben sowol ältere Dichter um die Zeit der Kirchenverbesserung, als auch einige

 neuere,

*) Porter in s. Anmerkungen über die Türken.

treuere, sich auf einer vortheilhaften Seite, und mehr als bloße Nachahmer gezeigt.

❖ ❖

Gegen die, in dem vorhergehenden Artikel vorgetragene Theorie des Liedes, finden sich Einwendungen in der Vorrede zu dem 4ten Th. der, von Hrn Füeßli zu Zürich, herausgeg. Allgemeinen Blumenlese der Deutschen, Zür. 1784. 8. — Von der Theorie des Liedes handeln noch, Idea della Canzone, von Feder. Menino, bey seiner Idea del Sonetto, Ven. 1670. — L'art de faire chansons, Balades, Virelais et Servantois, von Eust. Morel, genannt des Champ. — Der 4te Art. des 8ten Kap. im 3ten Bde. der Elemens de la Poësie françoise, S. 180. und zwar de l'Ode Anacreontique ou des Chansons; des Chansons Bachiques; des Chans. Erotiques; du Vaudeville. — Der 9te Art. des 2ten Kap. im 2ten Bde. von Domairons Princ. gen. des belles Lettres, der die Lieder in Chanf. crit. Bachiq. und Satyr. eintheilt.) — Ein Aufsatz darüber, von Philipps, in dem Guardian N. 16. — Essays on song writing . . . Warrington 1772. 1774. 8. von J. Aikin, und zwar on song writing in general, deutsch in den Balladen, von Ursinus; on ballads and pastoral songs; on passionate and descriptive songs; on ingenious and witty songs. — Eine Abhandlung über das Lied und den Ursprung des Liedes von Hrn. Jacobi, im 6ten = 8ten Bd. der Iris. — — Die geistliche Liederpoesie, theoretisch und practisch entworfen, von Lauterensis, Halle 1769. 8. (sehr schlecht.) — S. auch den 20ten der Schlesw. Litterbr. — und übrigens den Art. Lyrisch.

Zu der Geschichte des Liedes gehören, und zwar in Ansehung der Griechen: Sur les chansons de l'anc. Grece, deux dissertat. von de la Nauze, im 13ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Deutsch, durch Hrn. Ebert, bey Hagedorns poetischen Werken, und in Marpurgs critischen Beyträgen. — De Epicinio, Auct. Mich. Schwaenio, Wit. 1705. 4. — Drey, über das λιων ἀσμα (Lied der Landleute, Bauerlieder) geschriebene Disputat. von Joh. Andr. Knoblauch, Sam. Luppius, und Joh. Gottfr. Leschnert, Viteb. 1707 = 1708. 4. — Eine, von den Ουπιγγοις (den, der Diana gewidmeten Gesängen) handelnde Disputat. von J. P. Eccard, ebend. 1721. 4. — Auch finden sich Nachrichten im 14ten Buche S. 618. D u. f. von des Athenäus Deipnosoph. — — Der Italiener: Quadrio, im 2ten Kap. des 2ten Buches seiner Storia e ragione d'ogni poesia, Bd. 3. S. 72 u. f. — Der Spanier Ausser dem, was Velazquez in seiner Geschichte der spanischen Dichtkunst von der lyrischen Poesie dieses Volkes S. 414. sagt, finden sich in des P. Sarmientos Mem. para la historia de la poesia y poetas Españoles, Mad. 1775. 4. S. 230 u. f. so wie in Baretti's Reise durch Spanien, verschiedene, näher hierher gehörige Nachrichten. — Der Franzosen: Discours sur l'ancienneté des chansons françoises, bey den Poesies du Roi de Navarre, Bd. 1. S. 183 = 262. Par. 1742. 8. 2 Bd. — Dissertation de l'origine et de l'utilité des chansons, particulierement des Vaudevilles, par Beneton de Morange de Pegrins, in dem Merc. de France, Dec. 1740. S. 2645 = 2661. — Memoire sur la chanson, von Querlon, vor der Anthol. franc. Par. 1765. 8. 3 Bd. — Der 4te Band des Essai sur la Musique, Par. 1780. 4. enthält ein alphabetisches Verzeichniß aller französischen lyrischen Dichter, und Proben ihrer Dichtart. — Der Engländer: Historical Essay on the Origin and progress of national song, vor dem 1ten Bd. der Select Collection of English songs in three Vol. Lond. 1783. 8. — Der Deutschen: Hagedorns Br. vor s. Oden und Liedern. — Die Beytr. zur Gesch. der deutschen Sprache und National = Litter. Th. 2. S. 67. —

Lieder

Lieder sind geschrieben worden, bey den Griechen: von Tyrtäus 3321. Von seinen Kriegsgesängen sind vier auf uns gekommen, welche zuerst mit dem Callimachus, apud Froben. 1532. 4. nachher in verschiedenen Sammlungen, und endlich, ex edit. Klotzii, Brem. 1764. 8. Alt. 1767. 8. b. Ausg. gedruckt worden sind. Uebersetzt in das Englische, von Jac. Ward, in den Misc. Poems, by Concanen, 1724. 8. Von einem Ungen. Lond. 1761. 8. Von Rich. Polwhele, bey s. Theokrit 1787. 4. sämmtl. in Versen. In das Französische, von Poinsinet de Sivry, Par. 1759 und 1764. 12. In das Deutsche, von Hrn. Weiße, Leipz. 1762. 12. und im 2ten Theil seiner lyrischen Gedichte, Leipz. 1772. 8. in schönen Versen. Von Contius, bey der Uebers. des Tibull, Zür. 1783. 8. Von dem Gr. Stolberg in den Ged. aus dem Griech. Hamb. 1782. 8. In dem 8ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausg. finden sich Untersuchungen über sein Leben und seine Schriften, von Hrn. Sevin; bey der Ausgabe durch Hrn. Klotz zwey Dissertationen; und Hr. Mörschel gab 1778 eine besondere. Litterarische Notitzen, unter andern, in dem 11ten Kap. des 2ten Buches von Fabr. Bibl. gr. Vol. I. S. 738. u. f. T. C. Harles, Introd. in Hist. Ling. Gr. Alt. 1778. 8. S. 51 u. f.) — Alcman, oder Alcmanen (3333. Von seinen 6 Büchern Gesängen sind wenig Fragmente übrig, die sich, unter andern, bey den von Stephanus herausgegebenen lyrischen Dichtern befinden. Nachr. von dem Dichter giebt Fabricii Bibl. Gr. Lib. II. c. 15. Vol. II. S. 88.) — Alcaeus (3401. Nur einige Fragmente sind von ihm noch da, und, unter andern, auch in der vorhin angeführten Sammlung befindlich. Mit Erläuterungen hat sie C. D. Jani, Halle 1780-1782. 4. in drey Prolus. herausgegeben. S. übrigens Fabric. Bibl. Gr. Lib. II. c. 15. Vol. II. S. 84.) — Anakreon (s. dessen Art.) — Und übrigens den Artikel Ode. — — Bey den Römern: Catullus (Ed. pr. mit Tibull und Properz, 1472. f. Ex edit. Ant. Vulpii, Par. 1737. 4. Frid. Jul. Doering, Lips. 1788. 8. und öfterer mit Tibull und Properz. Einen guten Commentar hat Jean Passerat, Par. 1608. f. geliefert. Uebersetzt in das Französische ist er von Pezay, Par. 1772. 12. In das Deutsche, die Nänie auf den Tod eines Sperlings, von Ramler; die Nachtfeyer der Venus, von Hrn. Bürger, in ihren Gedichten; einzele Stücke in Schmidts Catull. Gedichten, Berl. 1774. 8. der Atys, von Hrn. Werthes, mit Anmerk. Münster 1774. 8. Sämmtlich, Cöthen 1790. 8. Auch haben wir noch sehr viele einzele Nachahmungen, zu welchen unter andern die Hendecasyllaben, Amst. 1773. 8. gehören. Erläuterungsschriften: Catullus, s. de Stylo et sapore Catulliano, Diatr. Auct. C. Michaeler, Aug. Vind. 1776. 8. und im 2ten Bd. der Collect. Poet. Elegiac. Vindob. 1784. 8. 2 B. Ueber das Epithalamium in G. D. Kölers Auserlesenen Poesien, Lemgo 1788. 8.) — Horaz (s. den Art. Ode, wo auch die neuern lat. lyr. Dichter ihren Platz finden werden.) — — Bey den Italienern: Ich ziehe hier nur das her, was sie Canzone nennen; über das Sonett, die Cantate (Madrigal) s. diese Artikel, und über die verschiedenen Abtheilungen ihrer lyrischen (melischen) Poesie überhaupt, den Art. Lyrisch. Sie theilen die Canzone in Petrarchesca, Pindarica, Canzone a ballo, Anacreontica, in Catene (worin die Strophen gleichsam in einander fließen, so daß die zweyte mit eben den Worten anfängt, womit die erste sich schließt), in Monili (eine Art von Catena, wo der erste Vers der folgenden Strophe eine Wiederholung des siebenten des vorhergehenden ist), in Barzelette (eine kleinere Gattung der Ballata, oder Canzone a Ballo), in Ritondelli (in welchen, an einer unbestimmten Stelle, irgend ein Vers wiederholt wird) ein. Ursprünglich waren indessen ihre Gesänge, oder Lieder, nicht in Strophen abgetheilt, und in einem gleichförmigen Sylbenmaaße abgefaßt;

 Regel-

Regelmäßigkeit und Gleichförmigkeit soll zuerst der Cavaliere Focacchiere, schon ums J. 1200 hinein gebracht haben. Es sind deren, indessen, in ganz freyem Sylbenmaaße, noch in neuern Zeiten, unter andern von Aless. Guidi († 1712) abgefaßt worden. Geschrieben haben Canzonen: Guitone d'Arezzo (1250) Guido Cavalcanti († 1300) Dante Alighieri († 1321) Cino di Pistoja (1320) Salvino Doni (1320) deren, und anderer, eben so alter, vor dem Petrarch berühmter Dichter, Gesänge, unter dem Titel, Sonetti e Canzoni di diverse antichi Autori Toscani, Fir. 1527. 8. verm. Ven. 1731 und 1740. 8. unter dem Titel, Rime di diverse Aut. Toscani, und zum Theil auch einzeln, als von dem Cino, Ven. 1589. 4. gedruckt worden sind. — Frc. Petrarca († 1374. Rime, Ven. 1470. fol. Pad. 1472. fol. obl. Ven. 1473. 4. Sonetti e Canzone ... Rom. 1473. fol. Ven. 1521. 1540. 1541. 8. Pad. 1722. 8. Ven. 1756. 4. 2 Bd. mit K. Schon im J. 1722 waren der guten Ausgaben von ihm 134 gemacht. (S. die Einleitung zu der angeführten Paduanischen Ausg. und übrigens den Art. Sonett.) — Franc. Sacchetti (1400. Seine Canzonen finden sich bey den Gedichten des folgenden.) — Giusto de' Conti (1410. Seine Gedichte wurden, unter der Aufschrift, Bellamano, Bol. 1472. 4. Fir. 1715. 12. gedruckt.) — Lor. de Medici († 1493. Poes. volg. Vin. 1554. 8.) — Fil. Strozzi, Pier. Franc. Giambellari † 1564.) Giamb. Gelli, Ant Alamanni, gehören hierher, als von welchen sogenannte Canti Carnascialeschi, in den Trionfi ... Fir. 1559. 8. abgedruckt sind.) — Mat. Mar. Bojardo († 1494. Rime lir. Reg. 1499 8. Ven. 1501. 8.) — Girol. Carbone (Sonetti, Sestine e Canzoni, Nap. 1506. fol.) — Ant. Cornazzano († 1500. Rime, Vin. 1502. 8. Mil. 1519. 8.) — Lud. Martelli († 1527. Rime, Ven. 1533. 8. Opere, Fir. 1548. 8.) — Giovb. dell' Ottonajo († 1527. Canzoni (scherzhaft) ... Fir. 1560. 8.) — Piet. Bembo († 1547. Rime, Vin. 1505. 8. 1544. 8. Rom. 1548. 4. Ven. 1558. 12. 1562. 12.) — Lud. Ariosto († 1533. Seine Canzonen sind in s. Rime, Ven. 1546. 8. und einzeln, Ven. 1552. 8. 1561. 8. und in den verschiedenen Sammlungen seiner Werke gedruckt, und gehören mit zu den bessern.) — Bern. Capello (Rime, Ven. 1560. 4.) — Ann. Caro († 1566. Rime, Ven. 1569. 4. und in s. Opere, Ven. 1757. 8. 7 Bde.) — Bern. Tasso († 1569. Rime, Vin. 1560. 12.) — Bern. Rota († 1575. Sonetti e Canzoni ... Nap. 1560. 8. 1572. 8. Opere, Nap. 1726. 8. 2 Bd.) — Torq. Tasso († 1595. Rime e prose, Ven. 1583. 12. 3 Th. Der vierte, Ferr. 1586. 12. der 5te und sechste, Ven. 1587. 12. Opere, Fir. 1724. f. 6 Bd. Ven. 1733. 4. 12 Th.) — Celio Magno und Orsato Giustiniano (1600. Rime, Vin. 1600. 4.) — Asc. Pignatello († 1602. Rime, Nap. 1593 und 1692. 4.) — Gasp. Murtola (1604. Canzonetti, Pad. 1608. 8.) — Fil. Alberti († 1612. Rime, Ven. 1602 und 1603. 12.) — Tom. Stigliani (1625. Rime, Parte I. Ven. 1601 und 1605. 12. verm. Rom. 1623. 12.) — Giovb. Marino († 1625. La Lira, III Parte, Mil. 1607. 12. ist schon nicht die erste Ausg. Ven. 1630. 12. Rime nuove.) — Ces. Caporali (Rime, Ven. 1662. 12. Perug. 1770. 4.) — Gabr. Chiabrera († 1638. Canz. Lib. I. Gen. 1586. 8. Lib. II. ebend. 1587. 8. Rime, ebend. 1599. 12. verm. 1605. 8. 3 Bd. Ven. 1610. 12. 3 Bd. Fir. 1627. 8. 3 Bd. Rom. 1718. 8. 3 Bd. Ven. 8. 4 Bd. 1757. 12. 5 Bde.) — Sforza Pallavicino († 1667. Drey gute Canzonen von ihm befinden sich in der Scelta di Poes. Ital. Ven. 1686.) — Ben. Menzini († 1704. Poes. lir. Fir. 1680. 8. 1730. 8. 3 Bd.) — Franc. Lemene († 1704. Poes. div. Mil. 1692. 4. verm. Mil. 1698. 1699. 8. 2 Bd.) — Vinc.

Fili-

Filicaja († 1707. Poes. Fir. 1707. 4.) — Lor. Megalotti († 1712. Canz. Anacr. Fir. 1725. 8. unter dem Nahmen Lindoro Elateo; ferner Il Canzoniere della Dama Imaginaria.) — Aless. Guidi († 1712. Poesie liriche, Parm. 1681. 12. Rime, Rom. 1704. 4. vollst. Ver. 1726. 12. Ven. 1751. 12.) — Dom. Lazzarini († 1734. Rime, Ven. 1736. 8. Bol. 1737. 8.) — Frc. Upezzinghi (Canz. Anacr. Lucca (1714-1718. 4. 2 Th.) — Bened. Pallavicini († 1742. Oper. Ven. 1744. 8. 4 Th.) — Vitt. Vittori (Rime piac. Mil. 1744. 8.) — Paolo Rolli († 1762. Poet. componimenti, Ven. 1761. 8. 3 Bd.) — Piet. Metastasio († 1781. Opere, Par. 1780. 8. 10 Bd. Ven. 1781. 8. 13 Bde. Liv. 1782. 12. 12 Bde. Luc. 1790. 8. 8 Bde.) — Gius. Baretti (Poes. piac. Vinc. 1750-1764. 8. 2 Bd. Tor. 1774. 8.) — Matt. Damiani (Poes. Vin. 1765. 8. 2 Bd.) — Giov. Bat. Casti (Poes. liriche, Ven. 1769. 8.) — Carlo Innoz. Frugoni († 1767. Canzoni scelte, Rom. 1778. 12. 3 Bde. und in s. Opere, Parm. 1779. 8. 9 Bde. Luc. 1779. 8. 15 Bde.) — Ang. Berlendis (Stanze . . . e Poes. lir. Tor. 1787. 12. 3 Bde.) — Gius. Colpani (In s. Opere. Vic. 1788. 8. 4 Bde.) — Alonso di Varanno (Im 1ten Bde. s. Opere poet. Parm. 1789. 12. 3 Bde.) — Daß übrigens, selbst der guten Liederdichter, mehrere sind, versteht sich von selbst; wo ist der, welcher nicht ein, oder ein paar Gesänge dieser Art abgefaßt hätte? Aber eben deswegen wird es unmöglich, alle anzuführen. Man hat indessen Auswahlen solcher und ähnlicher Gedichte in Sammlungen gebracht, und schon deren sind mir einige 70 bekannt, wovon die mehresten wieder aus verschiedenen Bänden bestehen. Die wichtigsten, ausser den bereits angeführten, sind erschienen zu Flor. (1490) 4. — zu Venedig, unter dem Titel, Rime diverse di eccellentissimi Autori, 1545-1550. 2 Bd. 8. eine Auswahl aus 77 Dichtern: wovon eine Fortsetzung, nämlich der 4te Th. (aus 44 Dichtern zu Cremona 1552. der 5te zu Ven. 1552. (aus 23 Dichtern) der 6te Ven. 1553. (a. 48 Dichtern) der 7te Ven. 1556. 8. (aus 12 Dichtern) der 8te unter dem Titel, I Fiori delle Rime, Ven. 1558. 8. (aus 2 Dichtern) der 9te Crem. 1560. 8. (aus 39 Dichtern) — Rime di diversi eccellenti Autori Bresciani, Ven. 1553. 8. (aus 23 Dichtern) — Rime di div. eccellenti Autori . . . Ven. 1556. 12. (von Dolce gemacht) — Rime diverse di alcune . . . Donne, Lucca 1559. Nap. 1595. 8. (von 40 Dichterinnen) — Rime scelte da diversi eccellenti Autori, Ven. 1563-1564. 2 Bd. verm. Ven. 1590. 12. 2 Bd. von Lud. Dolce. — Rime di div. nov. Poeti Toscani, rac. da M. Dion. Atanagi, Ven. 1565. 8. 2 Bd. aus 66 Dichtern) — Rime di div. Aut. Bassanesi, rac. da Lod. Marucini, Ven. 1579. 8. — Scelta di Rime di div. eccellenti Poeti . . . Gen. 1579. 12. 2 Th. (von Christ. Zabata gesammelt.) — Rime di div. cel. Poeti . . . Berg. 1587. 8. (aus 7 Dichtern) — Scelta di Rime di div. moderni Autori, Gen. und Pav. 1591. 8. 2 Th. (aus 40 Dichtern) — Le Muse Toscane . . . Berg. 1594. 8. (aus eilf Dichtern) — Rime di div. ill. poeti de' nostri tempi . . . Ven. 1599. 12. — Parnasso de' poetici Ingegni . . . Parm. 1601. 12. (aus 13 Dichtern) — Rime d'illustri ingegni Napolitani, Ven. 1633. 8. (aus 6 Dichtern) — Poeti antichi raccolti da Cod. Mss. da M. Leone Allacci, Nap. 1662. 8. — Le Muse Siciliane, Scelta di tutte le Canzone della Sicilia . . . Pal. 1662. 12. 5 Th. — Scelta di poesie Italiane . . . Ven. 1686. 8. — Rime scelte de' poeti illustri de' nostri tempi, Lucca 1709-1719. 8. 2 Th. — Storia letter. . . . dell' Academia . . . in Reggio, Reg. 1711. 4. (aus 44 Dichtern) — Poesie Italiane de' Rimatori viventi . . . Ven. 1717. 8. — Rime scelte de' poeti Ferraresi . . .

 Ferr.

Ferr. 1713. 8. (aus 106 Dichtern) — R... degli Arcadi ... Rom. 1716-1722. 8. 9 Bde. — Rime de' poeti illustri viventi, Faenza 1723-1724. 12. 2 Th. von Andr. Budrioli. — Componimenti poetici delle più illustri Rimatrici .... rac. da Lov. Bergalli, Ven. 1726. 12. 2 Bd. (aus 69 Dichterinnen) — Scelta di Sonetti e Canzoni de' più eccellent. Rimatori d'ogni Secolo, Bol. 1708-1709. 8. 4 Th. verm. Ven. 1727. 8. 4 Th. von Agost. Gobbi) — Rime de' più illustri poeti Ital. scelte dall Abate (Annibale) Antonini, Par. 1732. 8. 2 Th. — Rime scelte de' poeti Ravennati ... Rav. 1739. 8. (aus 136 Dichtern) — Scelta di leggiadrissime Canzoni .... Piac. 1747. 4. — Raccolta di ... Canzonette Anacreontiche, Vin. 1762. 8. — S. übrigens den Art. Sonett. — —

Bey den Spaniern: Von ihren lyrischen Gedichten, welche hieher gehören: sind die ältesten die Coplas de la Zarabanda, und de Calainos, wovon die erstern, dem Sarmiento zu Folge (Memor. para la historia de la Poesia §. 525 und 527) und mit dessen Worten zu reden, siempre son amorosas y con mezcla de satyra jocosa contra los circunstantes, und die letztern aun mas ridiculas. Daß deren schon sehr frühzeitig, im 12ten und 13ten Jahrhunderte abgefaßt worden, ist wohl nicht zu bezweifeln; aber, natürlicher Weise, sind diese nicht mehr, oder doch in einer ganz veränderten Sprache nur noch vorhanden. Die andern Gattungen hieher gehöriger Gedichte sind die Bayle, (Balladen oder Tanzlieder) Letrilla oder auch Villancico, (Lieder mit Refrains) Passa-calla (Gassenhauer) Villanella (Bauerlied) Cantilena, und Cancion. Auch haben sie deren, welche nach den Versarten und dem Strophenbau benannt sind, als Redondillas, Quintillas, Sestinas, u. d. m. Die berühmtesten Dichter, welche deren geschrieben haben, sind: Garcilasso de la Vega († 1536. Zuerst in den Werken des folgenden, und nachher einzeln, zuletzt, Mad. 1765. 8. gedruckt.) — Juan Boscan († 1544. Obr. Lisb. 1543. Arab. 1597. 12.) — Diego de Mendoza († 1575. Obr. ... Mad. 1610. 4.) — Chr. de Castillejo († 1596. Obr. Mad. 1598. 8.) — Esteval Man. de Villegas (Eroticas, Nag. 1617-1618. 4. 2 Bd. Mad. 1774. 4. 2 Bd. Auch sind aus dem 2ten Buche derselben, 22 Cantilenen in den 1ten Bd. S. 30 u. f. des Parn. Espan. aufgenommen worden. Nachrichten von dem Verfasser, und 25 seiner Lieder in Prosa, hat Hr. Bertuch im Merkur vom J. 1774. geliefert. Auch im Göttingischen Almanach vom J. 1780. finden sich ein Paar.) — Luis de Leon († 1591. Obr. Mad. 1631. 4. 1761. 4.) — Lup. de Argensola († 1614.) und Bart. de Argensola († 1634. Obr. Sarag. 1634. 4.) — Mig. de Cervantes Saavedra († 1616. Die, in seinen Romanen befindlichen Lieder, sind, unter dem Titel: Lieder zweyer Liebenden ... von J. F. Butenschön, Heidelb. 1788. 8. ins Deutsche übersetzt worden.) — Vinc. de Espinel († 1634. Bey seiner Uebersetzung der Dichtkunst des Horaz, Mad. 1591. 8. finden sich vortrefliche Lieder, welche in Strophen von kurzen achtsylbigen Versen, zuerst Espinelas, jetzt Decimas genannt, abgefaßt sind.) — Franc. de Quevedo († 1647. Obr. del Bachiller Franc. de la Torre, Mad. 1631. 16. Parn. Españ. y Musas Castellanas, Mdr. 1648. 8. Obr. Bruss. 1660. 4. 3 Bd. 1670. 4. 4 B. Mad. 1736. 4. 6 Bde.) — Luis de Gongara († 1627. Geschmackverderber bey den Spaniern, und Stifter der Cultos, oder geschmückten Dichter. Bey seinen Romanzen, welche Hr. Jacobi sehr untreu übersetzt hat, finden sich auch Lieder.) — D. Jos. Vasquez (Ocios de mi juvendud, o Poesias Liricas, Mad. 1773. 8.) — Lieder dieser, und sehr viel andrer, Dichter sind in Sammlungen gebracht, wovon die wichtigsten sind: Cancionero general, Tol. 1517. f. Sev. 1535. 8. Anv. 1557. 8. 1573. 8. — Romancero gen. Mad. 1604. 4. 2 Bd. 1614.

1614. 4. 2 B. — Flores de poetas illustres, Val. 1605. 4. — Cancionero Llamado Dança de Galanes . . por Diego da Vera, Barcel. 1625. 12. — Poesias varias de grandes Ingenios, Zar. 1654. 4. — S. übrigens den Artikel Romanze.

Bey den Franzosen: Viele ihrer ersten Nationallieder scheinen in einem verdorbenen Latein abgefaßt gewesen zu seyn, und man schreibt deren dem H. Bernard und dem Abelard zu, (S. L'Ancienneté des chans. franc. S. 165. und auch die Revolution de la langue franc. S. 81.) ob sie gleich auch deren in der gemeinen Sprache gehabt haben, zu welchen, wahrscheinlicher Weise, auch der, durch die Schlacht bey Hastings, berühmt gewordene Gesang von Roland gehört. — In der Normandie, und später, im eilften und zwölften Jahrh. in der Provence, entstanden die in der Landessprache abgefaßten Lieder, wovon jene mehr heroisch, diese mehr scherzhaft waren. Den Nahmen Chanson, soll ihnen zuerst der Troubadour Giraud de Borneil (1200) gegeben haben. (S. Hist. des Troub. Bd. 2, S. 27.) Früher hießen sie vers überhaupt, oder Lais. Der Verfasser des ersten Trinkliedes soll Eustache Deschamp (S. das Mem. histor. sur la Chanson, vor der Anthologie franc. S. 26) und der Urheber des Vaudeville, Olivier Basselin, unter der Regierung Franz des ersten, gewesen seyn. (ebend. S. 33.) Nach den Troubadours, von welchen die Hist. litter. des Troubadours, Par. 1774. 12. 3 Bd. und die, bey dem Art. Dichter, S. 617 angeführten Schriften, Nachrichten geben, ist der älteste, eigentlich französische, merkwürdige Liederdichter der bekannte Thibault Graf von Champagne, nachheriger König von Navarra († 1253) dessen Poesies . . . mit Noten und einem Glossario, Par. 1742. 8. 2 Bd. gedruckt worden sind. Und unter den 127 Dichtern, welche Fauchet, bis zum Jahre 1300 aufzählt, finden sich überhaupt ungefähr siebenzig Liedersänger. Unter der Regierung Karl des Fünften wurde indessen, der Geschmack an den Eigenheiten der Provenzalischen Poesie noch herrschender; nun entstanden, oder wurden allgemein, und zu Tausenden, Chant royal, Ballade, Lai, Virelais, Triolet, Madrigal, Rondeau, Vaudeville, und dergleichen geschrieben; nur wenig französische Dichter werden dieser Muse nicht geopfert haben; es ist also auch nicht möglich alle anzuführen. Ich schränke mich daher auf die merkwürdigern ein. **Frc. Villon** (1461. Ihm schreiben die Geschichtschreiber der französischen Poesie das Verdienst zu, zuerst den Mittelweg zwischen dem Angenehmen und Possenhaften, gezeigt zu haben. Seine Oeuvr. welche 1532. 16. 1533. 16. 1723. 8. 1742. 8. gedruckt sind, enthalten einige Balladen.) — **Clem. Marot** († 1544. Oeuvr. Lyon 1534. 16. Amst. 1731. 4. 3 B. 12. 6 Bde.) — **Berengar de la Tour** (Seine Gedichte, welche unter den Titeln, Siecle d'or, Lyon 1551. 8. Choreïde ebend. 1556. 8. und L'Amie des Amies . . . . ebend. 1558. 8. erschienen, enthalten eine Menge Chants royaux und Chansons amoureuses.) — **Mellin de St. Gelais** († 1558. Oeuvr. Lyon 1574. 8. Par. 1719. 8.) — **Joach. du Bellay** († 1560. Obgleich in s. Oeuvr. Par. 1574. 8. Rouen 1597. 12. sich nur wenig eigentliche Lieder finden: so gehört er denn doch zu den guten Liederdichtern dieser Zeit.) — **Jacq. Grevin** († 1570. Soll den Trois Siècles de la Litterat. franc. zu Folge, zuerst, nach dem Muster der Italiener und Spanier, die Chansons galantes eingeführt haben. Seine Gedichte sind, unter dem Titel, L'Olympe . . . Par. 1560. 8. gedruckt; auch finden sich dergleichen Lieder bey s. Theatre, P. 1562. 8.) — **Remy Belleau** († 1577. Seine Oeuvr. Par. 1578. 8. Rouen 1604. 12. enthalten verschiedene gute Lieder.) — **Nic. Renaud** (Gehört zu den berühmtesten Liedersängern dieser Zeit. Seine Gedichte führen den Titel, Chastes Amours, ensemble les Chansons d'Amour . . Par. 1565. 4.) —

Jean Bayf († 1591. Oeuvr. P. 1572. 8. 2 Bde.) — Cl. Pontaux (Seine Gelodacrye amoureuse contenant . . . Aubades, Chansons gaillardes, Pavanes, Bransles . . . Par. 1579. 8. besteht aus Nachahmungen Italienischer Dichter.) — Jean Passerat (Oeuvr. Par. 1606. 8.) — Phil. Desportes († 1606. In s. Oeuvr. Par. 1573. 4. 1579. 4. Anv. 1591. 12. finden sich die besten Lieder seiner Zeit.) — Jean Bertaut († 1611. Wird zu den guten Liederdichtern seiner Zeit gezählt. Oeuvr. Par. 1605. 8. 1623. 8.) — Hugues Guerin, oder Gautier Garguille, Flechelles gen. (1634. Seine Chansons, gedr. 1631. und 1636 waren, zu ihrer Zeit berühmt.) — Jean Serrasin († 1654. Oeuvr. 1663. 12.) — Franc. Metel de Bois Robert († 1662. Furetiere nennt ihn den ersten französischen Liedersänger.) — Denis Sanguin de St. Pavin († 1670) Patrix († 1671. Anton de Rambouillet, Marquis de Sabliere († 1680) Blot, oder Chauvigny Hotman und Jacq. Charg. de Marigny († 1670) werden in dem Mem. histor. vor der Anthol. franc. S. 49 als die vorzüglichsten französischen Chansonniers der Begebenheiten der Zeit, in der Minderjährigkeit Ludwig des 14ten angeführt. Besonders leistete der letzte dem Card. Retz während der fronde gute Dienste; s. Lieder sind 1660 gedruckt. — Pierre Perrin († 1680) Maria Cathar. des Jardins Villedieu († 1683.) — Cl. Em. Lullier Chapelle († 1686. Oeuvr. Haye 1755. 12.) — Js. Benserade († 1691.) — Math. de Monsireuil († 1692.) — J. Louis Faucon de Ris Charleval († 1693.) — Ant. Bauderon de Senece († 1698.) — Frc Pajot Liniere († 1704.) — Et. Pavillon († 1705. Oeuvr. P. 1715. 1750. 12. 2 B.) — Alex. Lainetz († 1710. Poesies 1716. 12. 1756. 8.) — Ch. Aug. Marquis de la Fare † 1712. und Guil. Ant. de Chaulieu († 1720 Poes Amst. 1724. 8. Haye 1731. 12. 2 Bd. Par. 1750 und 1757. 12. 2 B.) — Frcs. Regnier Desmarets († 1713.) — Henriette Juliette de Murat († 1716.) — Ph. Edm. de Coulanges († 1716.) — Louise Gillot de Saintonge († 1718.) — Ant. Ferrand († 1719.) — Jacq. Vergier († 1720. Seine Lieder finden sich bey s. Poes. div. Par. 1726. 8. 2 B. Lond. 1773. 12. 3 B.) — Ant. Gr. v. Hamilton († 1720. Der 2te Th. s. Oeuvr. 1760. 12. 4 B. enthält s. Lieder.) — Bernard de la Monnoye († 1728.) — Rochebrune († 1732.) — Morfontaine († 1732.) — Jean Haquenier († 1738.) — Ch. Henri Ribouret († 1740.) — Frcs Jos. de St. Aulaire († 1742.) — Ant. Lebrun († 1743. Odes gal. et bachiq. Par. 1711. 12.) — Jean Jos. Vade († 1757. Oeuvr. 1758. 12. 3 Bde. 1785. 8. 4 Bde.) — Gallet († 1757.) — Gabr. Ch. Lattaignant (Pieces derobées 1750. 12. 2 B. Unter dem Titel, Poesies 1758. 12. 4 Bde. Chansons et autres P. posth. 1779. 8.) — Jean Mich. Sedaine (Rec. de Poesies 1752 - 1760. 12. 2 Th.) — Franc. Aug. Par. de Moncrif († 1770. Choix de Chansons avec notes 1757. 8. Oeuvr. Par. 1768. 12. 4 B.) — Alex. Piron († 1773. In s. Oeuvr. 1775. 8. 7 Bde. 12. 9 Bde. finden sich mehrere Lieder.) — Jos. Dorat († 1780. Oeuvr. Par. 8. 18 Bde.) — Edm. de Sanvigny (Odes anacreont. 1762. 12.) — St. Lambert (Rec. de Poesies 1759. 12. Oeuvr. 1771. 12.) — Chev. Chenevieres (Les Loisirs 1764. 12. 2 Bd. 1769. 12.) — Madame Guibert (Poes. Amst. 1764. 8.) — Franc. Thomas Baculard d'Arnaud (Bey s. Roman Sidney et Silly 1766. 12. findet sich eine Samml. von 60 Anakreontischen Oden. Auch stehen dergl. von ihm in den Musenalmanachen.) — Legier (Amus. poet. 1769. 8.) — Zimmermann (Chans. militaires 1769. 8.) — Pierre Laujon (Les Apropos de la Société, et les Apropos de la folie 1776. 8. 3 Bde.)

3 Bde.) — **Sylvain Marechall** (Biblioth. des Amans, Odes Erotiques 1777. 8. mit Musik. 1786. 12.) — In den Enfans du pauvre diable de Mr. de l'Empirée, P. 1776. 12. finden sich Lieder, u. d. m. — **Chev. Parny** (Poes. erotiques 1777. 8. Opusc. poet. 1779. Chansons Madegasses 1787. 12. Deutsch, bey der Uebers. der Prom. champ. des Le Clerc, Leipz. 1788. 8. Oeuvr. 1787. 12. 2 Bde.) — **Ame Ambr. Jos. Feutry** (Seine Nouv. Opuscules, 1778. 8. enthalten Couplets, Madrigale u. d. m.) — **Pons de Verdun** (Mes Loisirs . . . 1780. 12.) — **Le Mierre** (S. Pieces fugit. 1782. 8. enthalten mehrere Lieder.) — **Berenger** (In dem Portefeuille d'un Troubadour, Marſ. 1782. 8. und unter dem Titel, Poesies 1785. 12. 2 B. finden sich viele angenehme Lieder.) — **Medard de S. Just** (L'occasion et le moment, ou les petits Riens 1782. 12.) — **Chev. Boufler**s (Poeſ. 1782. 8. Oeuvr. 1786. 12.) — **De Piis** (Chanſ. nouv. 1785. 12.) — **Lablee** (Opuſc. lyr. 1785. 12.) — Auch finden sich deren in den verschiedenen Musenalmanachen, und den Sammlungen dieser Art, von Rochon de Chabanne, Collé, Imbert, Beaumarchais, Romans, Franc. de Neufchateau, Darinel, Rigoley de Juvigni, Pont de Veile, Masson de Morvillieres, Marsolier, Geney, Moreau, Mancel, Sauterau de Bellevand, Hellet, Garnier, Simon Beffroy de Reigny (bekannt unter dem Nahmen des Couſin Jacques.) Deschamps, Dupuy des Islets, Le Grand d'Aussy, u. a. m. — so wie in den Oeuvr. ch. du C. de Treſſan, Par. 1776. 2 Bde. — In den Oeuvr. de Pezay 1791. 12. 2 B. In den Oeuvr. badines et mor. de Cazotte 1788. 18. 17 Bde. — In den Opuſc. de Mr. Gode 1789. 12. Und zu den Liederdichtern, im Ganzen, gehören ferner die Verfasser der **Opern, Operetten, Parodien** (s. diese Artikel) — — **Sammlungen von Liedern:** Plus belles Chanſ. nov. Par. 1542. 8. — Sommaire de tous les Rec. des Chanſ. tant amoureuſes, ruſtiques que muſicales, Lyon ſ. a. 16. 1555. 8. — Le Roſier des Chanſ. nouv. Lyon 1580. 16. — Le joyeux bouquet des belles Ch. nouv. Lyon 1583. 16. — Le Printems des Chanſ. nouv. Lyon 1583. 16. — Nouveau Vergier floriſſant de belles Chanſ. Lyon ſ. a. 16. — La Fleur des Chanſ. nouv. traitans partie de l'amour partie de guerre, Lyon 1586. 16. und unter dem Titel, Le Cabinet des plus belles Chanſ. ebend. 1592. 16. — Requiel de toutes les plus belles Chanſ. Lyon 1596. 12. — Le Parnaſſe des Muſes, ou Rec. des plus belles Chanſ. à danſer, Par. 1627. 12. — Le Parn. des Muſes, ou Chanſons à boire et à danſer, P. 1633. 12. — Nouv. Rec. de Chanſ. et Airs de lour . . Par. 1656. 12. — In diesen Zeitpunkt gehört die Muse Mousquetaire, welche ich aber nicht näher nachzuweisen weiß. — Rec. des meilleurs Chanſ. de l'opera, P. 1696. 12. 5 Bde. — Nouv. Rec. de Chanſ. franc. P. 1732. 8. 6 Bde. — Rec. de Chanſ. choiſies avec les Airs notés . . . Haye 1731 u. f. 12. 8 Bde. — Rec. de trois cent Chanſ. franc. Lond. 1737. 8. — Rec. hiſtor. de Chanſ. Vaudevilles etc. 1746. 8. 2 Th. — Amuſemens des Dames, ou Nouv. Rec. des Chanſ. choiſies; Haye 1756. 12. — Le Chanſonnier agréable, p. l'Abbé Chayer 1760. 12. — Amuſemens de Campagne, ou nouv. Rec. de Chanſ. choiſies, Haye 1761. 12. 2 B. — Les plaiſirs de la Société, ou nouv. Choix de Chanſons, Amſt. 1762. 12. 2. B. mit Musik. — Anthologie franc. ou Chanſ. choiſ. depuis le 13e Siecle jusqu'à preſent, (Par.) 1765. 8. 3 Bd. mit der Musik. — Chanſ. joyeuſes, Par. 1765. 8. 2 Th. (Forts. der vorigen.) — Rec. portatif de Chanſ. Par. 1765. 8. — Dict. lyr. portatif, ou Choix des plus jolies Ariettes avec la Muſique, p. Mr. Dubreil,

Dubreil, Par. 1771 u. f. 8. 4 Bde. — Choix de Chanf. mises en Musique, p. De la Borde 1775. 8. (sehr gut.) — Etrennes Anacreontiques 1776. 12. ist fortgesetzt. — Théatre de Société, ou Rec. de Chanf. Par. 1778. 12. 3 Bde. — Le petit Chansonnier franc. 1778. 12. 1782. 8. 3 Bde. (die bessern darin sind von Coulanges, J. B. Rousseau, La Motte, Moncrif, Bernard, Colle, Lattaignant, Sedaine, Favart, Saurin, Dorat, Arnand, Blin de Saintmore, Le Mierre, Imbert, Leonard.) — Almanac Musical 1781-1783. 12. 3 Samml. Le nouvel Anacreon, ou les Soupers de Paphos 1782. 12. — Anacreon en belle humeur, 1782. 12. 4 Th. ist aber nachher noch fortgesetzt worden. — Chanf. choif. avec les Airs notés, Lond. 1784. 12. 4 Bde. — Etrennes de Polymnie, ou Rec. de Chanf. Romanc. Vaudevilles etc. 1785. 12. ist fortgesetzt. — Rec. compl. d'Ariettes 1787. 12. 3 Bde. — — Auch finden sich deren noch in dem Tresor du Parnasse, ou le plus joli des Rec. Lond. 1762-1770. 12. 6 Bde. herausg. von Couret de Villeneuve. — Elite de Poesies fugitives, 1765 u. f. 12. 5 Bde. — Almanac des Muses, 1764. 12. (fortgesetzt bis jetzt.) — Les Graces, 1769. 8. (fortges. unter dem Titel, Triomphe des Graces.) — Etrennes de Parnasse, 1770. 12. (fortgesetzt.) — Le Secretaire du Parn. 1770 u. f. 12. — Pieces echappées au seize prem. Alman. 1780. 12. — Almanac des Graces 1784. 12. (fortges.) — Almanac litteraire, ou Etrennes d'Apollon 1776. 12. (fortges.) — Le Pantheon litteraire, u. a. m. — —

Bey den Engländern: Ueberbleibsel Wälscher oder Walliser Gesänge finden sich in den Some Specimens of the anc. Welsh Bardes by Evan Evans, Lond. 1764. 4. — In den Transl. Specimens of Welsh Poetry, by W. Walters, 1782. 8. — In den Musical and Poet. Relicks of the Welsh Bards . . . by Edw. Jones 1784. f. und unter andern auch in Burneys History of Musik, Bd. 2. S. 110. — Auch gehören noch hieher die Histor. Memoirs of the Irish Bards with Observ. on the Musik of Ireland, by Jos. Walker 1786. 4. — — Das älteste, eigentlich englische, bis auf unsre Zeiten gekommene Lied ist ein Lob des Gukguk, aus den Zeiten Heinrich des 3ten (S. Histor. Essay on nation. Song, S. XLVI. vor der Select Coll. of Engl. Songs, Lond. 1783. 8. 3 Bde.) Aus spätern Zeiten sind deren in den Reliques of anc. Engl. Poetry . . Lond. 1765. 8. 3 Bd. (wovon ein Theil in den Volksliedern, Leipz. 1778 u. f. 8. 2 Th. In den Balladen und Liedern altengl. und altschottischer Dichtart, Berl. 1777. 8. und in den Altengl. und Altschwdbischen Balladen, Zür. 1780 u. f. 8. 2 Th. übersetzt worden ist) — in den Old Ballads, histor. and narrative . . . by Th. Evans, Lond. 1777. 8. 2 Bd. 1784. 8. 4 Bde. und in den Ancient Songs from the time of King Henry the third to the Revolution. 1792. 8. gesammelt. Das Alter der mehrsten, der in der ersten Sammlung befindlichen Lieder ist aber sehr bezweifelt worden; und in der Abhandlung, welche dabey sich befindet, scheint Percy in den Fehler gefallen zu seyn, daß er, was von den französischen Minstrels (deren Sprache am englischen Hofe vorzüglich gesprochen wurde) gilt, auch auf die englischen Minstrels angewandt hat. (S. die Observat. on the anc. Engl. Minstrels vor der letztern Sammlung S. XII u. f.) Bis zur Zeit der Reformation wurden gewöhnlich, und im Ganzen, nur französische, lateinische und italienische Lieder gesungen (S. Burneys Hist. of Musik, Bd. 2. S. 551.) Longham, in dem Letter of Killingsworth, Lond. 1575. 8. gedenkt indessen, einer handschriftlichen Sammlung englischer Lieder aus frühern Zeiten. Was man, mit Gewißheit weiß, ist, daß Surrey († 1546) und Wyat deren, nach italienischen Mustern verfertigten, welche, mit ähnlichen, Lond. 1557 und

und 1565 zusammen gedruckt worden sind; und daß das älteste Trinklied in Gammer Gurtons Needle, Lond. 1575. zu finden ist. Auch gehören in diesen Zeitpunkt, oder unter die Regierung der K. Elisabeth einige berühmte Balladenmacher, als **Th. Delony, Rich. Johnson, Elderton** († 1592.) und später **Martin Parker**, wovon die erstern verschiedene Sammlungen, mit der Aufschrift Garlands drucken ließen, deren noch einige vorhanden seyn sollen. Unter den, von nun an, häufigern Liederdichtern sind die merkwürdigsten: **Phil. Sidney** († 1586. England's Helicon, a Coll. of Songs; jedoch sind seine Lieder wenig natürlich)— **Christph. Marlow** († 1593) — **W. Shakspear** († 1617.) — **Mich. Drayton** († 1631.) — **John Donne** († 1631.) — **John Suckling** († 1638. Works 1770. 12. 2 Bde.) — **Hen. Wotton** († 1639.) — **Th. Carew** († 1639. Poems 1654. 8. 3te Aufl. 1772. 12. Heinr. Lawes setzte sie in Musik.) — **Heinrich King** († 1669. Poems etc. 1657. 8. 1781. 12.) — **Abr. Cowley** († 1667. Works, by Hurd 1721. 12. 3 Bde. 1777. 12. 3 Bde. und in der Johnsonschen Samml.) — **Gr. von Rochester** († 1680.) — **S. Butler** († 1680.) — **G. Etherege** († 1680.) — **Edm. Waller** († 1687. Works 1759. 12. 1773. 12. und in der Johns. Samml.) — **Aphra Ben** († 1689. Poems on sev. occasions 1684. 8.) — **Gr. v. Dorset** († 1705.) — **Will. Walsh** († 1710. Poems 1692. 8. und in der Johns. Samml.) — **Will. Wycherly** († 1715. Poems 1704. f. Nur sind seine Lieder sehr unzüchtig.) — **Nic. Rowe** († 1718.) — **Sheffield, Herz. von Buckingham** († 1720.) — **Matth. Prior** († 1721. Poems 1779. 8. 2 Bde.) — **Th. Sedley** († 1722. Poems 1719. 12. 2 Bde.) — **Th. D'Urfey** († 1723. Ein wahrer Volksliederdichter; die mehresten derselben finden sich in den Pills to purge Melancholy, L. 1712. 12. 5 Bde. 1719. 12. 6 Bde. sie sind aber auch besonders gesammelt 1718. 8. 6 Bde.) — **Rich. Steele** († 1729) — **Will. Congreve** († 1729. Works 1788. 12. 2 B.) — **Th. Parnell** († 1730. Poems 1772. 12.) — **Philip, Herz v Wharton** († 1731.) — **John Gay** († 1732. S. Works 1775. 12. 3 Bde. Glasg. 1776. 12. 2 Bde. enthalten die besten Lieder seiner Zeit.) — **Barton Booth** († 1733.) — **Eust. Budgel** († 1736.) — **Hen. Carey** († 1743.) — **Jonath. Swift** (1745. Hat mancherley Volkslieder hinterlassen, in welchen er den Vorsatz gehabt zu haben scheint, das gezierte musikalische Geschwätz seiner Zeit lächerlich zu machen.) — **Matth. Concanen** († 1749) — **Mistr. Lätitia Pilkington** († 1750.) — **Sam. Croxall** († 1751.) — **Will. Collins** († 1756. Works 1765. 1780. 8.) — **Edw. Moore** († 1757. Works 1756. 4.) — **Rich. Leveridge** († 1758) — **W. Shenstone** († 1763. Works 1764. 8. 2 Bde. 1769. 8.) — **Elis. Carter** (Poems 1762. 8.) — **Rob. Lloyd** (Poems 1762. 4. Poet. W. 1788. 8. 2 Bd.) — **G. Lyttelton** († 1773. Works 1771. 4. 1776. 8. 3 Bde. (im 3ten Bde.) und in der Johnsonschen Sammlung; Deutsch von J. Weigel, Nürnb. 1791. 8.) — **John Cunningham** († 1773. Poems 1771. 8. 1781. 12.) — **Christph. Smart** († 1771. Poems 1752. 4. 1763. 4.) — **G. Alex. Stevens** († 1784. Songs, com. and satiric. 1772. 12. 1788. 8.) — **Will. Whitehead** († 1785. Pl. and Poems 1774. 8. 2 Bde. 1788. 8. 3 Bde.) — **Edw. Lovibond** († 1775. Poems 1785. 8.) — **Soame Jenyns** († 1787. Miscell. Poems 1761. 8. 2 Bde.) — **W. Woty** (Unter dem Nahmen Copywell gab er Shrubs of Parnassus 1760. 12. und darauf Blossoms of Helicon 1763. 12. heraus, die sich jetzt in s. Poet. W. 1770. 8. 2 Bde. finden.) — **Th. Mozeen** (The Lyric Packet: 1764. 8.) — **Anna Lätit. Barbaud** (Poems 1773. 4.) — **Th. Scott** (Lyric Poems 1774. 8.) — **Mistr. Miller** († 1781. Poet. Amusements

at a Villa near Bath 1775 u. f. 8. 3 Bde. 1781. 8. 4 B.) — **Ch. Hanbury Williams** (Odes 1775. 8.) — **Paul Whitehead** (Poems 1777. 8.) — **John Moore** (Poetic. Trifles 1779. 8.) — **Ch. O'brien** (Lusorium, a Collect. of convivial Songs 1782. 8.) — **J. Freeth** (The political Songster, or a touch on the Times, Birm. 1784. 12. 1790. 12. (Nicht schlechte Balladen.) — **Edw. Trapp Pilgrim** (Poet. Trifles 1785. 12.) — **Rob. Pratt** (In dem 1ten Bde. s. Miscell. 1785. 8. 4 Bde. finden sich sehr gute Lieder.) — **Capt. Morris** (Collect. of Songs 1786. 8. 2 Th.) — **H. J. Pye** (Der 1te Bd. s. Poems 1787. 8. 2 Bde. enthält mehrere gute Lieder.) — **Will. Belon** (Poems 1788. 8.) — **Christph. Whirligig** (Poet. Flights 1788. 8.) — **Rob. Merry** (Ist, als einer der Verf. von den Liedern bekannt, die in der Zeitschrift, The World, erschienen und nachher unter dem Titel The Poetry of the World 1788. 12 Bd. The Poetry of Anna Matilda 1788. 8. und Album 1790. 12. 2 Bde. gedruckt worden sind.) — **Mstrs. Lewis** (Poems 1789. 8.) — **Will. Nation** (Bey s. Dram. Pieces 1789. 8. finden sich einige sehr mittelm. Lieder.) — **Sackville Cotter** (Eben dergl. in s. Poems 1789. 8. 2 Bde. — — Auch sind deren in den, unten vorkommenden Sammlungen, noch einzelne, von Chesterfield, Dodsley, Lady Montague, Lord Middlesex, Glover, Hawkesworth, Brerewood u. a. m. so wie in den Gedichten von Ambr. Philips Akenside, Churchill, Goldsmith, Hamilton u. a. m. vorhanden. Ferner gehören zu den Liederdichtern noch die Verfasser der englischen komischen Opern; und Sheridan, Garrik, Dalton (in den Zusätzen zu Miltons Mask) Bickerstaff, u. a. m. haben deren sehr gute geliefert. — — Lieder von **Schottländischen** Dichtern: Ich schränke mich auf Allen Ramsay († 1758) ein, dessen Lieder in den Tea-Table Miscell. 1706. 1768. 1788. 8. 2 Bde. gesammelt sind. — **Sammlungen**: Die der Zeit nach, früheste ist im J. 1609, unter dem Titel, Pammelia, Musik Miscellanie, mit der Musik der Lieder erschienen. Und ausser den bereits angeführten von den ältern Liedern, und den Pills to purge Melancholy, sind mir von den folgenden, sehr vielen, bekannt: The Grove 1721. 12. — The Musical Miscellany, Lond. 1729. 8. 6 Bde. — The Hive . . . Lond. 1732. 8. 4 Bde. — The Vocal Miscell. being a Collect. of above 400 Songs 1734. 12. 2 Bde. — Universal Harmony, a choice Collect. of Songs 1745. 4. — Antidote against Melancoly 1749. 12. — The union Songbook, a choice Collect. of 266 Scott. and Engl. Songs 1750. 8. 1781. 12. von Smollet. — The Tuner, by P. Hiffernan, 1754 u. f. 12. 3 Th. — The Goldfinch 1765. 12. — The Lark 1765. 12. — Catches and Gleas of Ranelagh 1767. 4. — The Mask 1767. 12. — The Songsters Companion 1770. 12. 2 Bde. — Essays on song writing, with a Collect. of such Engl. Songs as are most eminent for poetical merit, Warringt. 1771. und 1774. 8. von Aikin, aus 44 Dichtern gezogen. — The London Songster, cont. 544 of the newest Songs and Catches 1774. und 1784. 12. — The Humming Bird 1776. 12. — The Nightingale 1776. 12. — The Minstrell 1778. 12. — The Vocal Magazine, or complete British Songster cont. 1286 favour. Songs 1779. 8. — The Bullfinch 1781. 1790. 12. — The Charmer . . . or 235 fav. Songs, Edinb. 1782. 12. 2 B. — St. Cecilia, a Coll. of the best Engl. and Scott. Songs 1782. 8. — The Linnet, Glasg. 1783. 12. — A select Collect. of English Songs, 1783. 8. 3 B. aus 129 Dichtern gezogen, von Ritson, mit einem Histor. Essay on national Song. — The British Songster, being a Select. Collect. of 314 favorite Scotch and Engl. Songs, Catches, Glasg. 1786. Lond. 1789. 12. — The

Vocal

Vocal Songster, a favourite Collect. of Engl. and Sc. Songs 1786. 12. — Calliope or the Vocal Enchantress 1788. 12. — Banquet of Thalia 1788. 8. — The Bee, 1788. 8. — The convivial Songster, being a Select. of the best Engl. Songs, humorous, satir. and bachanal. 1788. 12. — The Lyric Miscellany 1788. 8. — The vocal Enchantress, an elegant Collect. of new Songs 1789. 8. — Roundelay, or the new Syren 1789. 8. — Festival of Comus, a Collect. of comic Songs 1789 8. — The Lyric Repository a Select. of original anc. and modern Songs, by Mr. Parsley 1789 u. f. 12. 3 Bde. — u. a. m. — Besondere Sammlungen Schottischer Lieder: The Evergreen a Collect. of Scott. Songs before the Year 1600. Ed. 1708. 8. 1762. 12. 2 B. — Orpheus Caledonius, or a Coll. of Sc. Songs 1733. 8. 2 Bde. — The chearfull Companion, a Collect. of Scott Songs 1768. 12. 1786. 12. — Anc. and modern Scott. Songs Ed. 1776. 8. 2 Bde. — — Sammlungen von Liedern einzeler Art: Collect. of Free-mason Songs by Jam. Calendar. 1758. 12. — Songs of Masonry by W. Wyld 1765. 8. — Auch finden sich Lieder überhaupt noch in andern Sammlungen, als The Flower-Piece 1731. 8. — in dem Poetic Calendar 1765. 12. 12 Bd. — In dem Muse's Mirror 1778. 8. 2 Bde. — u. d. m. — S. übrigens den Art. Romanze. — —

**Deutsche Lieder:** Die ältesten der, auf uns gekommenen deutschen Liederdichter sind die Minnesänger (s. Art. Dichtkunst, S. 644. und 655.) die berühmtesten darunter sind, Eschilbach, Reinmar der alte, Walther von der Vogelweide, Reinmar von Zweter, Klingsör; und verschiedene dieser Gedichte sind von J. W. Gleim in den Gedichten nach den Minnesängern . . . Berl. 1773. 8. — In den Gedichten nach Walther von der Vogelweide, Halberst. 1779. 8. und — in der Iris — in den Briefen von G. Lange, Halle 1779 u. f. 8. 2 Bde. — in den Musenalm. von Cl. Schmit, nachgeahmt, oder modernisirt worden. — Zu ihnen gehört übrigens noch der Baron v. Schonebecke, von dessen nachgelassenen Liedern sich Nachrichten im 2ten Th. des Bragur S. 324. finden. — — Von den Meistersängern (s. den Art. Dichtkunst, S. 644.) sind der Lieder unstreitig viele gemacht worden; aber im Ganzen, wissen wir zu wenig von ihren Verfassern. Von unsern eigentlichen Volksliedern, welche in dem kleinen feinen Almanach, Berl. 1776-1777. 12. 2 Th. Im Bragur Bd. 1. S. 263 u. f. Bd. 2. S. 112 u. f. aufbewahrt sind, mögen manche bis ins funfzehnte Jahrhundert hinauf reichen. Auch besitzen wir verschiedene ältere Sammlungen, deren Lieder größtentheils in diesen, und zum Theil noch in den vorhergehenden Zeitpunkt, gehören, als: Eine zu Colmar aufgefundene Handschrift, welche bis zum J. 1591 reichen und mehr als 1000 Lieder enthalten soll (S. Goth. Zeitung St. 42 v. J. 1791 und Brag. Bd. 1. S. 381. Bd. 2. S. 329.) — Newe Teutsche Lieder durch Ant. Gosminum comp. Nürnb. 1581. (S. deutsches Mus. von J. 1781. Mon. Septbr. S. 225 u. f.) — Tricinia, Kurzweilige deutsche Lieder, durch Jac. Regnart, Nürnb. 1588. (59 an der Zahl; s. D. Mus. a. a. O.) — Der erste und andre Theil der Teutschen Vilanellen . . . Nürnb. 1590. (38 St.) — Newe teutsche Lieder mit dreyen Stimmen, durch Ivonem de Vento comp. München 1591. (20 St. S. D. Mus. a. a. O.) — XXX Newer lieblicher Galliardt mit schönen lustigen Texten . . . comp. von Nic. Rosthio, Altenb. 1593. 4. 2 Th. (S. Beytr. zur Gesch. der deutschen Sprache und Litteratur, Th. 1. S. 318.) — Lustgarten Newer teutscher Gesäng, Balletti, Galliarden, und Intraden mit 4, 5, 6 und 8 Stimmen comp. durch Leo Häßler, Nürnb. 1601. 4. — Ein lustig und ernsthaft poetisch Gastmal und Gespräch zweyer Bergen, nemmlich des Niesens und Stockhorns, gestellt durch Hans Rud. Rehmann, Bern

1620.

1620. 4. (S. die angef. Beytr. Th. 2. S. 71 u. f.) — Arien etlicher theils geistlicher, theils weltlicher Lieder, zum Singen und Spielen ges. von H. Alberti, Königsb. 1646 u. f. f. 5 Th. Leipz. 1657. 8. 8 Th. und Musikal. Kürbshütte, von ebend. Königsb. 1645. f. (Von S. Dach, Rob. Roberthin, und dem Componisten selbst.) — Val. Strobels Melodien, Strasb. 1654. f. (S. D. Mus. v. J. 1785 Mon. October, S. 320.) — Rud. Weckherlin (1650. Oden und Gesänge, Stuttg. 1618. 8. Geistl. und Weltl. Gedichte, Amst. 1641 und 1647. 8. Ausz. daraus, und Nachr. von dem Verf. liefert der 3te Bd. der Auserlesenen Stücke der deutschen Dichter, Brschw. 1779. 8. und ein Auss. im D. Museum, October 1779.) — G. Greflinger oder Grebinger (Seladons Weltliche Lieder, Frft. 1651. 8.) — Mart. Opitz († 1639. Seine Poet. Wälder enthalten Oden und Gesänge. S. übrigens den Art. Lehrgedicht, S. 206.) — Paul Flemming († 1640. Teutsche Poem. Lübeck 1642. 8. Naumb. 1685. 8. und Auszüge, daraus im 2ten Bde. der Auserlesenen Stücke. Nachr. von dem Verf. giebt Chr. Schmid im Nekrolog, S. 83 und L. Meister in der Charact. deutscher Dichter, Bd. 1. S. 160.) — Andr. Tscherning († 1659. Teutscher Gedichte Frühling, Bresl. 1642 und 1649. 8. Vortrab des Sommers, Rost. 1655. 8. und Ausz. daraus im 3ten Bde. der Auserl. Stücke. Sein Leben ist im Nekrolog, S. 94. erzählt.) — Jacob Schwieger, Filidor der Dorfferer gen. (1665. Geharnschte Venus, Hamb. 1660. 12. und Ausz. daraus im 3ten Bde. der Auserl. Stücke. S. übrigens, Bragur Bd. 2. S. 420 wo sich ein Verz. seiner größtentheils lyrischen Gedichte, von J. J. Eschenburg findet.) — Joh. G. Schoch (Neu erbauter poetischer Lust- und Blumengarten von hundert Schäfer- Hirten- Liebes- und Tugendliedern, Leipz. 1660. 12.) — Dav. Schirmer (Poetisches Rosengebüsche, Dr. 1657. 8. Poet. Rautengewächse, Dresden 1663. 8. u. a. m.) — Philander v. d. Linde (Verm. Gedichte 1682. 8. (zweyte Aufl.) Scherzh. Ged. L. 1722. 8. (3te Aufl.) Galante Ged. L. 1723. 8. (3te Aufl.) — Gottfr. Finkelthaus (Teutsche Gesänge, Hamb. s. a. 8.) — Chrstn. Hofmann v. Hofmannswaldau († 1679. Deutsche Uebers. und Gedichte, Bresl. 1673. 8. H. v. H. und andrer Teutschen Auserl. überhaupt ungedr. Gedichte, Leipz. 1697. 8. 7 Th.) — Casp. v. Lohenstein († 1683. In s. Trauer- und Lustged. Bresl. 1680. 1689. 8. finden sich auch einige hieher gehörige. Nachr. von dem Verf. giebt der Nekrolog, S. 138.) — Chrstn. Gryph († 1706. (Poet. Wälder, Bresl. 1698. 8. 2 B. 1718. 8. 2 B.) — Joh. Chrstn Günther († 1723. Gedichte, Bresl. 1723. 8. 1751. 8. Nachr. von dem Verf. finden sich in L. Meisters Charact. deutscher Dichter, Bd. 2. S. 68.) — Joh. Val. Pietsch (Ged. Leipz. 1725. 8. Königsb. 1740. 8.) — Joh. v. Besser († 1729. Schriften, Leipz. 1711. 1729. 1732. 8. Nachr. von dem Verf. a. a. O. S. 3.) — Ulr. v. König († 1745. Gedichte, Dresd. 1745. 8.) — Friedr. v. Hagedorn († 1754. Seine ersten Lieder sind schon im J. 1718 geschrieben; und einige davon erschienen schon in dem Versuch einiger Gedichte, Hamb. 1729. 8. Gesammelt im J. unter dem Titel, Oden und Lieder, H. 1751. 8. und nachher in s. W. 1756. 1764. 8. Das Leben des Verf. findet sich im 2ten Bde. von Chr. H. Schmids Biogr. der Dichter, in L. Meisters Charact. deutscher Dichter, Bd. 1. S. 336 und im Nekrolog, S. 278.) — Jdr. Willh. Gleim (Vers. in scherzh. Liedern, Berl. (1742) 8. 2 Th. Ebend. 1744. 8. 3 Th. Lieder, Zür. 1745. 8. Preußische Kriegslieder, Berl. 1758. 12. Petrarchische Gedichte 1764. 8. Sieben kl. Gedichte nach Anakreons Manier 1764. 12. Lieder nach dem Anakr. Berl. 1766. 8. Neue Lieder von dem Verf. der Lieder nach dem Anakr. Berl. 1767. 8. Zwey Lieder eines Arbeitsmannes 1771. 8. Die beste Welt 1771. 8. Lieder für das Volk, Halberst. 1772. 8. und einzele in den Musenalmanachen und

Blu-

Blumenlesen, in der Iris, dem Merkur u. d. m. Ein Nachdruck dieser Lieder erschien in s. Sämmtl. Poet. Werken, unter dem Druckort, Amsterd. 1765 u. f. 8. 4 Th. 1775. 8. 8. Th.) — Jac. Im. Pyra und S. Gotth. Lange (†† 1744 und 1781. Thyrsis und Damons freundschaftliche Lieder, Zür. 1745. 8. verm. Halle 1749. 8. Auch noch einige dergl. mittelmäßige von dem letztern, in den Poetischen .... Beschäftigungen einer Gesellsch. auf dem Lande 1777. 8. Das Leben beyder Verf. findet sich in dem Nekrolog, S. 201. und 792 und in L. Meisters Characteristik, Bd. 2. S. 135 und 106.) — Joh. El. Schlegel († 1749. Mehrere anakreont. Oden finden sich im 4ten Th. S. 227 u. f. von s. Werken, wovon einige bereits in den Belustigungen erschienen waren.) — Konr. Arn. Schmid (Lieder von ihm finden sich in den Belustigungen, den Bremischen Beytr. und den Vermischten Schriften.) — Joh. Ad. Schlegel (Die, in den Bremischen Beytr. von ihm befindlichen Lieder stehen im 1ten Th. s. Gedichte, Han. 1787. 8.) — Joh. Arn. Ebert (In s. Episteln und vermischten Gedichten, Hamb. 1789. 8. finden sich seine, schon im J. 1740 abgefaßte, und zuerst in den Bremischen Beyträgen erschienene Lieder.) — Fdr. Wilh. Zachariä († 1777. Auch seine ersten Lieder erschienen in den Brem. Beytr. und in den Vermischten Schriften, hernach bey den scherzhaften Epischen Poesien, Brschw. 1754. 8. und endlich, in 6 Büchern, im 3ten Bd. s. Poet. Schriften, ebend. 1763. 8. Sein Leben steht im Nekrolog, S. 656.) — Lud. Frd. Lenz († 1780. Freymäurerlieder 1746. 8.) — Nik. Dietr. Giseke († 1765. Die, in s. Poetischen Werken, Brschw. 1767. 8. S. 87 u. f. befindlichen vier Bücher Oden und Lieder, nebst dem Geschenk an Daphne, erschienen, zum Theil, zuerst schon in den öfterer angeführten Vermischten Schriften. Sein Leben findet sich im Nekrolog, S. 425.) — Chrstph. Euf. Suppius (Oden und Lieder, Gotha 1749. 8.) — Joh. Pet. Uz (Lyrische Gedichte, Berl. 1749. 8. Augsb. 1755. 8. verm. Leipz. 1756. 8. Werke, ebend. 1768. 8. 2 Bde.) — Georg Chrstn. Bernhardi (Oden, Lieder und Erzähl. 1750. 8. Dresd. 1758. 8.) — M. Friedr. Gr. v. Petbus (Anakreontische Versuche, Stralf. 1750 ⸗ 1751. 8. 2 Th.) — Gotth. Ephr. Lessing († 1781. Kleinigkeiten, Berl. 1751. 8. Stuttg. 1769. 8. Das Beste daraus im 1ten Th. s. Kleinen Schriften, Berl. 1753. 12. und verb. im 1ten Th. s. Vermischten Schriften, ebend. 1771. 8) — Gottl. Fuchs (Seine Lieder erschienen schon zum Theil in den Vermischten Schriften und nachher, in Musik gesetzt, mit der Aufschrift: Neue Lieder, Leipz. 1750. Auch sind sie im 1ten Th. S. 339. von Chrstn. H. Schmids Anthol. abgedruckt. Gedichte eines Bauernsohnes, Dresd. 1752 und 1771. 8.) — Flor. Arn. Consbruch (Scherze und Lieder, Frft. 1752. 8.) — Heinr. Aug. Ossenfelder (Oden und Lieder, Dresd. 1753. 8.) — Eberh. Freyh. v. Gemmingen (Lieder, Oden und Erzählungen, Frft. und Leipz. 1753. 8. Nachher, unter dem Titel: Poetische und Pros. Stücke, Brschw. 1769. 8. Schriften 1773. 8. Auch finden sich Lieder von ihm in den ersten Göttinger Musenalm.) — Ewald (Lieder und Sinngedichte, Berl. 1755. 8. Dresd. 1757. 8.) — Joh. Lud. Huber (Oden und Lieder, Tüb. 1751. 8.) — Joh. Fdr. Loewen († 1771. Zärtl. Lieder und anakreont. Scherze, Hamb. 1751. 8. Poet. Nebenstunden, ebend. 1752. 8. Poet. Werke, ebend. 1761. 8. welche sich in s. Werken, ebend. 1765. 8. 4 Th. unter der Aufschr. von Oden und Liedern, in 5 Büchern befinden) — Joh. Charl. Unzerine (Vers. in Scherzged. Halle 1753. 8. 2te Aufl. Fortges. Versuche, Rint. 1766. 8.) — Ungen. (Die Sitten, in Ged. und Liedern, Brschw. 1773. 8.) — Joh. Sam. Patzke († 1787. Lieder und Erzähl. Halle 1754. 8. 3 Th.) — Ungen. (Lieder, Erzähl. Sinnged. ... Leipz. 1755. 8.) — Karl Wilh. Müller (Versuch in Ge-



dichten

dichten, L. 1756. 8. worunter sich Lieder im Tone sanfter, wahrer Empfindung befinden.) — **Joh. Friedr. Bayer** (Kleine Lieder, Berl. 1756. 8. Vermischte Poesien, Frankft. 1756. 8.) — **Ew. v. Kleist** († 1759. Der eigentlichen Lieder sind in s. Gedichten nicht viele; und diese erschienen zuerst bey den Gedichten vom Verf. des Frühlinges 1756. 8. und bey den Neuen Ged. vom Verf. des Frühlinges 1758. 8. Sämmtl. in s. Werken, Berl. 1760. 1778. 8. 2 Th. Ausser seinem bekannten Ehrengedächtniß von Fdr. Nicolai, finden sich Nachr. von ihm in L. Meisters Charact. Bd. 2 S. 181. und im Nekrolog, S. 387.) — **Joh. Friedr. v. Cronegk** († 1758. Ein Theil seiner lyrischen Gedichte, welcher hieher gehört, und im 2ten Bde. s. Schriften, Ansp. 1760. 8. in den zwey Büchern Oden und Liedern sich findet, erschien in der Wochenschrift, der Freund, J. 1754-1756.) — **J. D. Leyding** (Lieder und Scherzged. Altona 1757. 8.) — **Chrstn. Fel. Weiße** (Scherzh. Lieder, Leipz. 1758. 8. 1763. 8. Amazonenlieder, ebend. 1760. 8. Lieder für Kinder, ebend. 1766. 1769. 8. Sämmtl. verm. und verb. in s. Kleinen lyrischen Gedichten, ebend. 1772. 8. 3 Bde.) — **Gottl. Konr. Pfeffel** (Seine poetischen Versuche, worin auch einige Lieder sind, erschienen, zuerst, Frft. 1760. 8. und zuletzt, unter eben diesem Titel sehr vermehrt und verb. Basel 1789. 8. 3 Th. Einzeln gab er heraus: Lieder für die Colmarsche Kriegsschule, Colm. 1778. 8.) — **J. A. F. v. Gentzkow** (Samml. vermischter Ged. Leipz. 1759-1761. 8. 3 Th. Greifsw. 1771. 12.) — **Ungen.** (Lieder, Gotha 1760. 8.) — **Benj. Friedr. Köhler** (Geistl. Moral. und Scherzhafte Oden und Lieder in vier Büchern, Leipz. 1762. 8.) — **Anna Luisa Karschinn** (Ges. bey Gelegenheit der Feyerlichkeiten Berlins 1763. 8. Auserles. Ged. 1764. 8. Poet. Einfälle 1764. 8. Neue Ged. Mitt. 1772. 8. und mehrere in den Almanachen.) — **Joh. Nic. Götz** († 1781. Seine ersten Lieder erschienen zwar schon bey s. Uebers. des Anakreon, Karlsr. 1746. 8. und in den Gedichten eines Wormsers 1752. 8. und verschiedene davon sind schon vor jenem Zeitpuncte geschrieben; allein die bessern davon traten erst in den Liedern der Deutschen, Leipz. 1766. 8. und im 1ten Th. der Lyrischen Blumenlese 1774 ans Licht; und finden sich, mit mehrern, in s. Gedichten, Mannh. 1785. 8. 3 Th. Sein Leben ist im Nekrolog, S. 799 erzählt.) — **G. H. A. Koch** (Lyrische Ged. Brschw. 1765. 8. Kleine Gedichte, Brschw. 1769. 8. 2 Th.) — **Joh. Benj. Michaelis** († 1772. Fab. Lieder und Sat. Leipz. 1766. 8. Einzele Gedichte, ebend. 1769. 8. Werke, Gießen 1780. 8. Das Leben des Verf. findet sich im Nekrolog, S. 570.) — **Joh. Jos. Eberle** (Oden und Lieder mit Melodien, Leipz. 1765. f. Vers. in allerley Gattungen deutscher Ged. Wien 1767. 8.) — **Jac. Fdr. Schmidt** (Kleine poetische Schriften, Alt. 1766. 8. Wiegenlieder, Gotha 1770. 8. Gedichte, Leipz. 1786. 8.) — **Joh. Casp. Lavater** (Schweizerlieder, Bern. 1767. 8.) — **Joh. G. Jacobi** (Die frühesten seiner Gedichte erschienen, unter dem Titel: Poetische Versuche, Düsseld. 1764. 8. Sie sind nachher, mit den spätern, zum Theil einzeln gedruckten, in s. Werken, Halberst. 1770. 8. 3 Th. gesammelt, und die Lieder finden sich im ersten Theile. Auch sind noch spätere von ihm in der Iris, im Merkur, u. a. O. m. enthalten.) — **Karl Fdr. Kretschman** (Komische, Lyrische und Epigr. Ged. Leipz. 1769. 8. Das Beste daraus, und ansehnlich verm. unter dem Titel, Scherzh. Ges. Leipz. 1771. 8. und diese im 2ten Bde. s. Sämmtl. Werke S. 155 u. f. Leipz. 1784. 8.) — **Kl. Eberh. Karl Schmidt** (Fröhliche Ged. 1769. 8. Verb. unter dem Titel, Vermischte Gedichte 1772-1774. 8. 2 Samml. Phantasieen nach Petrarca's Manier, Lemgo 1772. 8. An meine Minna 1772. 8. Die Hendekasyllaben 1773. 8. und die Catullschen Gedichte 1774. 8. sind bereits vorher, bey Catull angeführt.) — **Friedr. Wilh. Gotter** (Seine

(Seine ersten, hieher gehörigen Gedichte erschienen in den Blumenlesen v. J. 1769 u. f. und finden sich jetzt im ersten Bde. s. Gedichte, Gotha 1787. 8.) — **Gottfr. August Bürger** (Auch seine frühesten Lieder sind im J. 1769 geschrieben, und traten in eben jenen Sammlungen zuerst ans Licht. Gesammelt sind sie in s. Gedichten, Gött. 1778. 8. und ebend. 1789. 8. 2 Th.) — **Ungen.** (Gedichte der Freundschaft, der Liebe und dem Scherze gesungen, Helmst. 1770 u. f. 8. 2 Th.) — **Lud. Fronhofer** (Versuche in Gedichten, München 1770. 8.) — **Friedr. Just. Bertuch** (Copien für meine Freunde, Altenb. 1770. 8. Wiegenliederchen, ebend. 1773. 8.) — **Joh. Willh. Bernh. Hymmen** (Poetische Nebenstunden, Berl. 1770. 8. Gedichte, ebend. 1771. 8.) — **Joh. Gottl. Willamov** († 1777. Seine ersten Lieder, S. 201. in s. Poet. Schriften, Leipz. 1779. 8. sind vom J. 1770 und sein Leben findet sich im Nekrolog, S. 686.) — **Heinr. Chrstn. Boje** (Gedichte, Brem. 1770. 8. und nachher noch in den Blumenlesen.) — **K. Krist. Reckert** (Kleine Lieder, Münst. 1770. 8. Amazonenlieder, ebend. 1770. 8.) — **Joh. Heinr. Thomsen** († 1776. Seine erstern Gedichte erschienen in dem Göttingschen Musenalm. v. J. 1771. und sind nachher, unter dem Titel, Proben, Koppenh. 1783. 8. mit mehrern zusammen gedruckt worden. Nachr. von dem Verf. giebt der Nekrolog, S. 680.) — **Joh. Mart. Miller** (Von seinen, nun gesammelten Gedichten, Ulm 1783. 8. ist das älteste im J. 1771 geschrieben, und die mehresten waren vorher in den Musenalm. und Blumenlesen erschienen.) — **Isaschar Behr** (Ged. eines polnischen Juden, Miet. 1771. 8. und ein Anhang dazu, ebend. 1771. 8.) — **Lud. Heinr. Chrstph. Hölty** († 1776. Seine frühesten Gedichte erschienen zuerst im 3ten Th. der Anthologie, Leipz. 1772. 8. und nachher in den Musenalmanachen und Blumenlesen, gesammelt durch Fdr. Leop. Gr. zu Stolberg und Joh. Heinr. Voß, Hamb. 1783. 8. Seine Lebensbeschreibung findet sich vor dieser Sammlung, und im Nekrolog, S. 640.) — **Lud. Aug. Unzer** († 1775. Vers. in kleinen Ged. Halberst. 1772. 8. Naivetäten und Einfälle, Gött. 1773. 8. Neue Naivetäten 1773. 8. Auch finden sich noch Lieder in den Almanachen.) — **Phil. Ernst Raufseisen** († 1775. Unter seinen Gedichten, Berl. 1782. 8. finden sich verschiedene leichte Lieder, welche vorher in den Almanachen, Blumenlesen u. d. m. zuerst im J. 1773 u. f. erschienen.) — **Joh. Heinr. Voss** (Die erste seiner, in s. Gedichten, Hamb. 1785. 8. S. 225 abgedruckten Oden und Lieder, deren überhaupt 28 sind, ist im J. 1773 geschrieben.) — **Matth. Claudius** (Als Verfasser von den Tändeleyen und Erzähl. Jena 1764. 8. ist Er kaum mehr bekannt; desto bekannter durch s. Werke, Hamb. 1775 u. f. 8. 4 Th.) — **Gotth. Contius** (Lyrische Gedichte und Erzähl. Bresl. 1773. 8. Lieder zum Feldzuge von 1778. Dresd. 1778. 8. Lieder eines sächsischen Dragoners, ebend. 1778. 4. Ged. ebd. 1782. 8.) — **Ernst Chrstph. Dreßler** (Freundschaft und Liebe, in melodischen Liedern, Nürnb. 1774. 4. mit Musik.) — **Fdr. Aug. Clem. Werthes** (Ihm sind die Lieder eines Mädchens, Münster 1774. 8. zugeschrieben worden.) — **Fdr. Müller** (Lieder von ihm finden sich in der Schreibtafel, Mannh. 1774–17[illegible]. 8. 7 Th. und in den Almanachen. — **Gottl. Willh. Burmann** (Lieder in drey Büchern, Berl. 1774. 8. Kleine Lieder für kleine Mädchen, und Jünglinge, Berl. 1777. 8. Gedichte ohne den Buchstaben R. Berl. 1788. 8.) — **Ungen.** (Zwölf Gedichte von ** Bern 1775. 8.) — **K. Fdr. Sinapius** (Lyrica von einem Schlesier, Bresl. 1775. 8. und auch noch dergl. in den Poetereyen, Altvater Opitzen geheiligt, Bresl. 1776. 8. in der Lentnerschen Blumenlese u. d. m.) — **Willh. Gottl. Becker** (Gedichte an Elisen, Leipz. 1775. 8. Auch noch Lieder in der Muse, Leipz. 1776. 8. 2 Th. und im Leipz. Musenalm.) — **Ign. Cornova** (Gedichte, Prag 1775. 8.

Die Helden Oesterreichs in Kriegsliedern besungen, ebend. 1778. 8.) — Jos. Edler v. Retzer (Gedichte, Wien 1775. 8.) — Rodischneg und Richter (Ged. zweyer Freunde, Wien 1775. 8.) — Altorfer (Neue Schweizerlieder, Bern 1776. 8.) — J. C. D. Curio (Lieder, Helmst. 1776. 8. 2 Bde. Gedichte, Hamb. 1780. 8.) — Chrstn. Aug. Febre (Ihm sind die Sinnged. und Lieder an der Böhmischen Gränze ges. Leipz. 1776. 8. zugeschrieben worden.) — Joh. Chrstph. Krausseneck (Gedichte, Bayr. 1776. 8.) — Joach. Chrstn. Blum († 1790. Die in seinen Sämmtl. Ged. Leipz. 1776. 8. 2 Th. gesammelten Lieder, erschienen zuerst in den Lyrischen Versuchen, Berl. 1765. 8.) — Ungen. (Neue Ged. nebst Proben einiger alten, Kopenh. 1777. 8.) — Traug. Benj. Berger (Liederchen, Leipz. 1777. 8.) — J. A. Dondorf (Vermischte Ged. Halle 1776. 8.) — Leop. Fdr. Günther von Goeckingk (Lieder zweyer Liebenden, Leipz. 1777. 8. verb. 1779. 8. Auch enthält der 3te Th. s. Gedichte, Frft. 1782. 8. noch lyrische Ged. in zwey Büchern, wovon die frühesten schon im J. 1769 geschrieben sind.) — Ungen. (Lieder meiner Muse, Berl. 1776. 8.) — Ungen. (Lieder der Grazien, Königsb. 1777. 8.) — J. W. v. Goethe (Seine, zuerst im Merkur und in den Alm. erschienenen Lieder finden sich unter den Vermischten Ged. im 4ten Bde. der Berliner, und verm. im 8ten Bde. S. 99 der Leipziger Ausg. s. Schriften.) — Ungen. (Gedichte vermischten Inhaltes, Frft. 1778. 8.) — L. E. H. Bischoff (Lieder, Gött. 1778. 8. 1789. 8.) — Philippine Gattererinn (Gedichte, Gött. 1779. 8.) — Fdr. Schmit (Gedichte, Nürnb. 1779. 8. die ursprünglich in den Musenalm. dem Wansbecker Bothen, u. d. m. erschienen.) — K. Fdr. Menden (Lehrged. und Lieder, Leipz. 1778. 8.) — Chrstn. Wilh. Kindleben (Vermischte Ged. Berl. 1779. 8.) — Ant. Wall, eigentlich, Heine (Kriegslieder 1779. 8.) — Rautenstrauch (Kriegslieder für Josephs Heer, Wien 1778. 8.) — Ungen. (Kleine Gedichte, Wien 1780. 8.) — Joh. v. Alxinger (Gedichte, Halle 1780. 8.) — Fabri der jüngere (Ged. Bresl. 1780. 8.) — Ungen. (Hessische Kadettenlieder, Kassel 1780. 8.) — J. A. Blumauer (Gedichte, Wien 1782. 8. 1787. 8. 2 Th.) — Fdr. Andr. Gallisch († 1783. Gedichte, Leipz. 1784. 8. wovon schon ein Theil in den Gedichten, Leipz. 1777. 8. erschien.) — Joh. Aug. Weppen (Im 2ten Th. s. Gedichte, Leipz. 1783. 8. finden sich, unter mehrern lyrischen Gedichten, auch Lieder.) J. B. Alxinger (Seine Poet. Schriften, Leipz. 1784. 8. verm. Klagenf. 1788. 8. 2 Th. enthalten mehrere gute Oden und Lieder.) — Overbeck (Lehrged. und Lieder, Lind. 1786. 8. wovon die letztern, größtentheils, zuerst in den Musenalm. erschienen.) — Karol. Chrstn. Louise Rudolphi (Gedichte, Wolfenb. 1787. 8. 2te Aufl. mit der Musik.) — Joh. Dav. Müller (Oden, Lieder, und metr. Uebers. lat. Gedichte, Magd. 1787. 8.) — Fdr. Matthison (Ged. Mannh. 1787. 8. Verm. Zür. 1792. 8.) — L. P. Hahn (Lyrische Ged. Zweybr. 1787. 8.) — Schatz (Blumen auf den Altar der Grazien, Leipz. 1787. 8.) — C. L. v. Klenke, geb. Karschinn (Ged. Berl. 1788. 8.) — Ludw. Theobul Kosegarten (Der größte Theil s. Gedichte, Leipz. 1788. 8. 2 Th. sind lyrischen Innhaltes, wovon die frühern bereits im J. 1776. geschrieben sind.) — Aug. Fdr. Ernst Langbein (Gedichte, Leipz. 1788. 8.) — L. C. F. v. Wildungen (Jägerlieder, Leipz. 1788. 8.) — J. D. Funk (Ged. Berl. 1788. 8.) — Selmar (Gedichte, Leipz. 1789. 8. 2 Bde.) — Sam. Gottl. Bürde (Vermischte Ged. Bresl. 1789. 8.) — Lottchen (Lieder, Leipz. 1790. 8.) — — Auch finden sich deren allerdings noch unter den Gedichten mehrerer unsrer, alten und neuern Dichter und Reimer, so wie, in den, unten vorkommenden Sammlungen dergleichen von Sigm. v. Seckendorf († 1784.) — Stamford — Sid.

Charl.

Charl. Seidelin († 1778.) — Laur — Brückner — Brumley — J. C. Wagner — Stäudlin — Bühl — Städele — F. G. Mazewsky — Schink — A. G. Meißner — u. v. a. m. — Ferner gehören hieher die Verfasser unsrer komischen Opern (s. den Art. Operette.) — — Sammlungen: Lieder der Deutschen, Berl. 1766. 8. verändert, und als der zweyte Theil der lyrischen Blumenlese, Leipz. 1779. 8. Lyrische Blumenlese, 1ter Th. Leipz. 1774. 8. (von Ramler.) — Der 4te und 5te Th. der Allg. Blumenlese der Deutschen, Zür. 1784. 8. enthält, in zehn Büchern, Lieder — — Besondre Sammlungen: Volkslieder, Leipz. 1778-1779. 8. 2 Th. — Feiner kleiner Almanach .. Berl. 1776-1777. 12. 2 Th. — Freymaurerlieder ... Magd. 1779. 8. — Freymaurerlieder ... Odensee 1779. 8. — Neue Freymaurerlieder, Rothenb. 1779. 8. — Freymaurerl. mit Melodien, Hamb. 8. 2 Samml. — Samml. auserlesener Freymaurerlieder. Mannh. 1792. 8. — Kriegslieder 1779. 8. — Pädagogische Kriegsl. 1790. 8. — — Vermischte Sammlungen: Almanach der deutschen Musen, Leipz. 1770-1781. 8. 12 Bde. — Poetische Blumenlese, Gött. 1770 u. f. 16 bis jetzt. — Poetische Blumenlese, Lauenburg und Hamb. 1776 u. f. 16. bis jetzt. — Schlesische Anthologie, Bresl. 1774 u. 1775. 8. 2 Samml. Fortges. unter dem Titel Schles. Blumenlese 1776 u. f. 8. — Leipziger Musenalm. Leipz. 1776 u. f. 8. 4 Samml. — Frankfurter Musenalm. Frankft. 1777. 1778. 1780. 8. 3 Samml. — Wiener Musenalm. Wien 1777 u. f. 8. — Esthländische Poet. Blumenlese, Wes. 1779-1780. 8. 2 Samml. — Preußische Blumenlese, Königsb. 1780. 8. — Schweizerische Blumenlese, Bern 1780. 12. — — Anthologie auf das J. 1782. Tobolsko. 8. — Hessische Blumenlese 1783 u. 1784. — Schlesisches Bardenopfer 1786 u. f. Fortges. seit 1789. unter dem Titel, Poet. Blumenlese der Preußl. Staaten. — Fränkischer Musenalm. Nürnb. 1787. 8. — Musenalm. Lemberg 1788. — Poetereyen, Altvater Opitzen geh. Bresl. 1776 u. f. 8. 2 Th. — u. v. a. m. — — Jmgleichen enthalten deren noch mehrere Zeitschriften als die Unterhaltungen, Hamb. 1766 u. f. 8. 10 Bde. — Der Teutsche Merkur, Weimar 1773 u. f. 8. bis jetzt, jährl. vier Bände. — Iris, Dess. und Berl. 1775 u. f. 8. 8 Bde. — Schreibtafel, Mannh. 1774 u. f. 8. Sieben Liefer. — Deutsches Museum, Leipz. 1776-1789. 8. Monatl. ein Stück. — Litterar. Monate, Wien 1777 u. f. 8. — Olla Potrida, Berl. 1778 u. f. 8. jährl. vier St. — Wodan, Hamb. 1778 u. f. 8. 2 St. — Freund der Wahrheit, Regensb. 1708. 8. — u. v. a. m. —

# Lied.

(Musik.)

Der Tonsetzer, der die Verfertigung eines Liedes für eine Kleinigkeit hält, wozu wenig Musik erfodert wird, würde sich eben so betrügen, als der Dichter, der es für etwas geringes hielt, ein schönes Lied zu dichten. Freylich erfodert das Lied weder schwere Künsteleyen des Gesanges, noch die Wissenschaft, alle Schwierigkeiten, die sich bey weit ausschweifenden Modulationen zeigen, zu überwinden. Aber es ist darum nichts geringes, durch eine sehr einfache und kurze Melodie den geradesten Weg nach dem Herzen zu finden. Denn hier kommt es nicht auf die Belustigung des Ohres an, nicht auf die Bewundrung der Kunst, nicht auf die Ueberraschung durch künstliche Harmonien und schwere Modulationen; sondern lediglich auf Rührung.

Eine feine und sichere Empfindung der, jeder Tonart eigenen Wirkung ist hier mehr, als irgendwo nöthig. Denn wo zum Lied der rechte Ton verfehlt wird, da fällt auch die meiste Kraft weg. Darum hat der Liedersetzer das feinste Ohr zu der genaue-

nauesten Beurtheilung der kleinen Abänderungen der Intervalle nöthig, von denen eigentlich die verschiedenen Wirkungen der Tonarten abhängen. Wem jede Secunde und jede Terz so gut ist, als jede andre, der hat gewiß das zum Lied nöthige Gefühl nicht.

Ferner muß seiner Natur gemäß das Lied sehr einfach, und ohne viel melismatische Verzierungen gesetzt werden,

— als ob kunstlos aus der Seele
Schnell es strömte *). —

Fast jeder einzele Ton darin muß seinen besondern Nachdruk haben. Darum muß der Setzer um so viel sorgfältiger seyn, auf jede Sylbe das rechte Intervall zu treffen. Denn hier wird kein Fehler durch das Geräusch der Instrumente bedekt, wie etwa in größern Stüken geschieht. Wo von jeder Note eine bestimmte merkliche Wirkung erwartet wird, muß sie auch so gewählt seyn, daß sie der Erwartung genug thue. Hier werden selbst die kleinesten Fehler merklich, und verderben viel. Es darf hier kaum erinnert werden, daß die Tonarten, welche die reinesten Intervalle haben, und überhaupt die harten Tonarten, zu vergnügten, die weichen aber, und die, deren Intervalle weniger rein sind, zu zärtlichen und traurigen Empfindungen sich am besten schiken.

Nach der guten Wahl des Tones, die der Setzer nicht eher treffen kann, als bis er den wahren Geist des Liedes empfunden hat, muß er den besten, und dem Lied vollkommen angemessenen Vortrag, oder die wahre Declamation desselben zu treffen suchen. Denn es ist höchst wichtig, daß er diese in der Melodie auf das vollkommenste beobachte. Dadurch wird sein Gesang leicht, wie er im Lied nothwendig seyn muß. Darum muß er nicht nur überhaupt die langen Sylben von den kurzen, sondern auch die mehrere Länge von der mindern, wol unterscheiden. Die Füße muß er auf das genaueste in dem Gesange so beobachten, wie der Dichter sie beobachtet hat, und die verschiedenen Sylben derselben, die einen unzertrennlichen Zusammenhang haben, muß er nicht dadurch trennen, daß er mitten in einem Fuß vollkommene Consonanzen setzt, die das Ohr befriedigen. Er muß sich nicht darauf verlassen, daß die Harmonie dergleichen Fehler in der Melodie bedeke; denn das Lied muß auch ohne Baß vollkommen seyn, weil die meisten Lieder, als Selbstgespräche nur einstimmig gesungen werden. Man muß also ohne Schaden den Baß davon weglassen können; darum muß schon in der bloßen Melodie ein vollkommener Zusammenhang der Töne, die zu einem Einschnitt gehören, und die ununterbrochene Verbindung der kleinern Einschnitte untereinander, merklich werden. Eben so müssen auch die verschiedenen Einschnitte und Abschnitte schon, ohne alle Hülfe der Harmonie, durch die Melodie allein ins Gehör fallen. Den Umfang der Stimme muß man für das Lied nicht zu groß nehmen, weil es für alle Kehlen leicht seyn soll. Darum ist das Beste, daß man in dem Bezirk einer Sexte, höchstens der Octave bleibe. Aus eben diesem Grunde müssen schwere Fortschreitungen und schwere Sprünge vermieden werden.

Kleinere melismatische Verzierungen müssen schlechterdings so angebracht werden, daß aus der Sylbe, worauf sie kommen, nicht zwey, oder noch mehrere gemacht werden. Sie müssen so beschaffen seyn, daß sie als bloße Modificationen oder Schattirungen der Hauptnote erscheinen. Höchst selten können sie auf kurzen Sylben angebracht werden. Aber weder

*) Klopstock in der Ode: die Chöre.

weder auf diesen, noch auf den langen, sollen sie die Deutlichkeit der Aussprache verdunkeln. Denn das Lied muß auch im Singen von dem Zuhörer in jedem einzeln Worte verständlich bleiben. Jeder verständige Tonsetzer wird fühlen, wie schwer es ist diesen Foderungen genug zu thun; und doch ist dieses noch nicht alles; denn die genaue Beobachtung des rhythmischen Ebenmaaßes macht neue Schwierigkeiten, zumal wenn die Strophen kurz sind. Hat der Dichter es darin versehen: so kann der Tonsetzer sich oft nicht anders helfen, als daß er etwa ein Wort wiederholt, um das Ebenmaas herauszubringen. Aber wie sehr selten wird dieses alsdenn für jede Strophe schiklich seyn?

Eine besondere Sorgfalt muß auch auf die gute Wahl des Takts und der Bewegung gewendet werden. Dieses macht den Gesang munter oder ernsthaft, feyerlich oder leicht. Darum müssen beyde dem Inhalt und dem Ton, den der Dichter gewählt hat, vollkommen angemessen seyn. Je größere Bekanntschaft der Tonsetzer mit allen verschiedenen Tanzmelodien aller Völker hat, je glüklicher wird er in diesem Stük seyn. Wenn man eine gute Sammlung solcher Tänze hätte, so würde das verschiedene Charakteristische, das man in dergleichen Stüken, wodurch die Nationalgesänge sich auszeichnen, am leichtesten bemerkt, dem, der Lieder setzen will, zu großer Erleichterung dienen. Endlich muß der Setzer auch die Eigenschaften der Intervalle zum guten Ausdruk aus Erfahrung kennen. Er muß bemerkt haben, daß z. B. die großen Terzen im Aufsteigen etwas fröhliches, die aufsteigenden Quarten etwas lustiges haben; daß die kleinen Terzen im Aufsteigen zärtlich, im Heruntersteigen mäßig fröhlich sind; daß die kleine Secunde aufsteigend etwas klagendes hat, die große Secunde absteigend beruhigend, aufsteigend aber mehr beunruhigend ist; daß besonders ein Fall der großen Septime etwas schrekhaftes hat. Je mehr er dergleichen Beobachtungen gemacht hat, je gewisser wird er den wahren Ausdruk erreichen.

Es giebt Lieder, die am besten Choralmäßig gesetzt werden; andre müssen ihren Charakter von dem Rhythmischen bekommen, und einstimmig seyn. Es kommen aber auch solche vor, die wie Duette, oder Terzette müssen behandelt werden. Ferner können gesellschaftliche Lieder vorkommen, die am besten Fugenmäßig, auch solche, die als förmliche Canons können behandelt werden.

Es sind vor einigen Jahren kurz hintereinander verschiedene Sammlungen deutscher, in Musik gesetzter Lieder herausgekommen, darunter die erste Sammlung auserlesener Oden zum Singen beym Clavier von dem Capellmeister Graun *), (denn die zweyte Sammlung ist nicht von ihm, ob sie gleich seinen Namen führet,) die Oden mit Melodien von Herrn C. P. E. Bach **), die Lieder mit Melodien von Hrn. Kirnberger †), die vorzüglichsten sind. Seitdem die comischen Opern in unsern Gegenden aufgekommen sind, hat sich auch Herr Hiller in Leipzig als einen Mann gezeiget, der eine große Leichtigkeit hat angenehme und überaus leichte Liedermelodien zu machen.

Die Alten hatten für jede Gattung des Lyrischen ihre besondern Vorschriften wegen des Satzes, wie aus einer Stelle des Aristides Quintilianus erhellet, aus welcher auch zu schließen ist, daß sie zu den Liedern die höhern Töne ihres Systems genommen haben, zu den hohen Oden die



*) Berlin, bey Weyer 1764.
**) Berlin, bey Weyer 1762.
†) In demselben Verlag und Jahre.

die mittlern, und zu den tragischen Chören die tiessten *).

✣ ✣

Der Compositionen dieser Art sind, besonders in neuern Zeiten, von so vielen Meistern geliefert worden, daß es schwer seyn würde, hier vollständig zu seyn. Ausser den bekannten französischen und englischen Componisten, Moncigny, Philidor, Roberts, Arne, Boyer, schränke ich mich daher auf folgende ein: **Joh. Fdr. Gräfe** († 1787. Ihm wird das Verdienst zugeschrieben, in Deutschland zuerst den wahren Ton und die rechte Beschaffenheit der Lieder-Compositionen angegeben zu haben. Er hat sechs Samml. Oden und Lieder herausgegeben, wovon die erste im J. 1737 erschien.) — **Fdr. Ad. Baumbach** — **G. Benda** (Sechs Samml. vermischter Klavierstücke 1781-1787. Zwey Samml. Ital. Arien 1782 und 1783. Arien und Duette aus dem Tartarischen Gesetz 1787.) — **T. G. Besser** (Oden mit Melodien 1779.) — **J. J. C. Bode** (Zärtliche und scherzh. Lieder, 1762.) — **Frz. Freyh. v. Boecklin** (Junggesellen Lieder 1768.) — **S. Fdr. Brede** (Lieder und Ges. am Clavier 1786.) — **Joh. Fdr. Christman** (Unterhalt. fürs Cl. in deutschen Ges. 1782.) — **G. C. Claudius** (Samml. von Clavier- und Singstücken.) — **Joh. Fdr Doles** — **Mar. Adelb. Eichner** (Zwölf Lieder 1780.) — **Christn. Fdr. Endtner** (Lieder zum Scherz und Zeitvertreibe 1757.) — **Ehrenberg** (Oden und Lieder, 2 Th. 1782.) — **Hst. Ad. Freyh. von Eschstruth** (Vers. in Singcompositionen 1781. Lieder, Oden und Chöre 1783. Siebenzig Lieder des P. Miller zu Ulm 1788.) — **Fdr. Gottl. Fleischer** (Oden, 2 Th. 1756. Singstücke 1788.) — **N. Forkel** (Gleims neue Lieder 1773.) — **Jos. Haydn** (Zwölf Lieder fürs Clavier.) — **Aug. Val. Bernh. Herbing** (Musikal. Belustigungen in 30 scherzh. Liedern 1758. Zweyter Theil 1767. Musikal. Vers. in Fabeln und Erz. 1759.) — **Joh. W. Hertell** (Samml. v. Liedern 1757. und 1760. 2 Th. Romanzen 1762.) — **Ad. Hiller** (Lieder mit Melodien 1760. verm. 1772. Zwey Samml. von Romanzen 1768. Weißens Lieder für Kinder 1769. Lieder aus dem Kinderfreunde 1782. Lieder aus Sophiens Reise 1782. Ausser diesen noch verschiedene Samml.) — **Fdr. Gottl. Hilmer** (Samml. von Oden und Liedern 1781-1785. 2 Th.) — **Holzer** (Lieder mit Begl. des Fortepiano, 1779.) — **G. Hunger** (Weißens Lieder für Kinder 1772.) — **P. K. Kayser** (Lieder mit Melodien 1775. Ges. mit Begleitung des Klaviers 1777.) — **Fdr. Aug. Becken** (Samml. scherzh. Lieder, Frft. 1775. 4.) — **Chr. Kalkbrenner** (Liedersamml. aus der Lyrischen Blumenlese 1777. Samml. von Arien und Liedern 1785. Arien und Lieder beym Clavier 1786.) — **Phil. Kirnberger** (Lieder mit Melodien 1762. Oden mit Melodien 1773. Gesammelte Oden und Lieder 1789. Qfol.) — **L. Kindscher** (Samml. von 24 Liedern 1792.) — **J. M. König** (Lieder mit Melod. 2 Samml. 1782. **H. W. Lawätz** Samml. verm. Lieder, 1790. Qfol.) — **Kolenez** (Lied. mit Melodien 1785.) — **Leop. Kozeluch** (Lieder beym Clavier 1786.) — **Joh. Gotth. Krebs** (Lieder mit Melodien, 1777-1783. 2 Th.) — **K. Lambo** (Samml. von Oden mit Melodien 1754-1764. 2 Th.) — **J. D. Leyding** (Oden und Lieder mit ihren eigenen Melodien 1757.) — **Maria Ch. Amalia, Herzoginn v. Gotha** (Lieder von einer Liebhaberinn 1786.) — **Fdr. Willh. Marpurg** (Oden 1756-1762. Fünf Samml.) — **L. C. Mitzler** (Drey Samml. auserlesener moral. Oden, 1740 u. f. 8.) — **Joh. Gottfr. Moses** (Oden und Lieder 1781.) — **J. G. Müthel** (Oden und Lieder fürs Clavier 1759.)

*) Modi Melopoiae genera quidem sunt tres: Dithyrambicus, Nomicus, Tragicus. Quorum Nomicus quidem est Netoides; Dithyrambicus Mesoides; Tragicus Hypatoides. De Musica, L. I. S. 30. nach der Meibomischen Ausgabe und Uebersetzung.

1759.) — F. W. Rust (Oden und Lieder aus den besten deutschen Dichtern 1784.) — Gotth. Benj. Flaschner (Zwanzig Lieder verm. Innhalts 1789.) — G. Rohleder (Der Frühling in Ges. aus deutschen Dichtern 1792.) — P. J. v. Thonus (Fünf und zwanzig leichte Lieder beym Cl. 1792.) — J. G. Ulrich (Ges. beym Clavier 1792.) — J. D. Gerstenberg (Zwölf Lieder und ein Rundgesang 1788.) — J. C. Giesecke (Ged. nebst Musikbegleitungen 1783.) — Hartmann (Melodien zu Ged. verschiedenen Innhaltes 1788.) — J. T. Jäger (Lieder bey dem Clavier 1788.) — Neefe (Klopstocks Oden . . . ) — F. L. A. Kunzen (Weisen und lyrische Ges. 1788.) — M. Müller (Samml. von 20 Liedern, moral. und scherzh. Innhaltes 1788.) — J. F. Reichardt (Deutsche Ges. 1788. 4. Melodien zu den Liedern aus Campens Kinderbibliothek, vier Samml.) — Ungen. (Vers. einiger Lieder mit Melodien für junge Klavierspieler 1788. 4.) — Abeille (Verm. Gedichte von Eberh. Fr. Hübner 1788-1791. 8. 2 Th.) — J. C. G. Heinroth (Oden und Lieder aus verschiedenen Dichtern ges. 1788.) — R. G. Rönig (Lieder mit Melodien für Kl. und Ges. 1788. 4.) — F. F. Hurka (Scherz und Ernst in 12 Liedern.) — G. Fdr. Wolf (Vermischte Klavier- und Singstücke, 1788.) — Ungen. (Lieder zum Vergnügen von einigen Berl. Musikern 1788. 4.) — G. M. Heller (Lieder versch. deutscher Dichter mit Melodien 1789. 4.) — Hering (Vers. einiger Lieder mit Melodien, Leipz. 1789. 4. 3. Th.) — Köhler (Zwölf Lieder fürs Clavier 1789.) — W. Kurzinger (Sechs Lieder fürs Clavier 1789. Qfol.) — G. B. Flaschner (Zwanzig Lieder vermischten Innhaltes von Sophie Albrecht, Voß, Claudius, Bürger, Sprickmann, Wagenseil 1789. Qfol.) — J. C. Fricke (Mülings Oden und Lieder, 1789. 4. Oden und Lieder zum Singen 1790. Qfol.) — J. A. Steinfeld (Samml. moral. Oden und Lieder zum Singen 1789. f.) — C. G. Telonius (Kleine, muntre und ernsth. Singstücke beym Clavier 1789. 4.) — C. L. Becker (Arietten und Lieder am Clavier, 1784. 4. Stücke allerley Art für Kenner und Liebhaber des Ges. 1789.) — Freytag (Schubarts Lieder mit Melodien 1790. 4.) — Chrstph. Reineck (Lieder mit Klaviermelodien 5 Samml.) — Joh. Chr. Queck (Singstücke am Klavier, 2 Samml.) — G. C. Römheld (Zwölf Lieder zum Singen 1790. Qfol.) — J. A. P. Schulz (Lieder im Volkston, 3 Theile.) — Joh. Chr. Müller (Wildungens Jägerlieder 1790. 4.) — S. Schmidt (Ausw. aus Langbeins Ged. 1790.) — C. J. Engel (Zwölf Lieder fürs Clavier 1790. 4.) — Mariottini (Zwölf Lieder von Blumaur fürs Klavier 1790.) — Fr. Preu (Arien, Lieder und Tänze fürs Kl.) — Cibulka (Zwölf Lieder berühmter Dichter 1791. Qfol.) — C. G. Clemens Lieder fürs Clavier, 1791.) — W. M. C. Köllner (Samml. von Liedern mit Melodien 1791. Qfol.) — C. G. Saupe (Deutsche Ges. beym Clavier 1791.) — B. G. Siewerts (Ges. zum Vergnügen beym Kl. zu singen 1791.) — Karl Spazier (Lieder und andre Gesänge 1791. Qfol.) — F. Stinsny (Samml. einiger Lieder für die Jugend 1791. 8.) — V. Maschek und F. Duscheck (Fünf und zwanzig Lieder für Kinder und Kinderfreunde von F. A. Spielmann 1792. 4.) — Lorenz (Zwölf Lieder von verschiedenen Dichtern 1792. 4.) — F. L. Seidel (Ges. beym Clavier 1792. 4.) — — Sammlungen: Ausser den, aus einzeln Opern und Operetten gemachten Auswahlen von Liedern: Auswahl von Gesängen aus den vorzüglichsten Opern der deutschen Bühne von J. C. F. Rellstab 1788 u. f. 12 St. Neueste Auswahl 1791. 6 St. Neue neueste Auswahl 1792. 48 Hefte. — Auswahl von Gesch. die auf dem Berliner Theater gefallen haben 1789. 12 St. — Melpomene 1787-1790. 3 Hefte. — Gesänge am Klavier aus den Samml. von Melodien

und Harmonien 1788. 4. 4 Hefte. — F. T. Plants Erato und Euterpe, oder zärtliche, scherzh. und kom. Lieder, Hamb. 1790. f. — Auswahl guter Trinklieder . . . 1790. 8. — Fröhliche Lieder, Berl. 1787. 8. — Samml. von Liedern, comp. von Naumann, Schuster, Seydelmann, Teyler, Weinlich 1790. Qfol. — Lieder für fröhliche Gesellschaften, Hamb. 1791. 8. — Lieder und Ges. beym Klavier, aus berühmten Operetten, 1791. — Liedersamml. für Kinder und Kinderfreunde 1791. 4. — Blumenlese von Gesängen beym Clavier . . . von F. L. S. Rellstab 1792. — — Vollständiges Liederbuch der Freymäurer, 3 Th. — Sammlung von Freymäurerliedern von Enslin. — Samml. auserlesener Freymäurerlieder 1791. 8. — Gesänge für Freymäurer 1792. 8. —

# Ligatur.

(Musik.)

Ist in der heutigen Musik das, wovon bereits unter dem Namen Bindung gesprochen worden: aber in der alten Kirchenmusik bedeutet es die Verbindung mehrerer Noten, die auf eine einzige Sylbe gesungen wurden. Bey diesen Ligaturen war mancherley zu beobachten, weil die Geltung der Noten von einerley Figur ungemein veränderlich dabey war. Gegenwärtig ist nichts unverständlicheres in den Kirchengesangbüchern mittlerer Zeiten, als die verschiedenen Bezeichnungen der Ligaturen. Der geringe Nutzen, der aus der völligen Aufklärung dieser dunkeln Sachen entstünde, würde die große Mühe, die man darauf wenden müßte, nicht belohnen.

# Limma.

(Musik.)

Ein kleines Intervall, von ungefähr einem halben Ton, das aber auf verschiedene Weise entsteht, und also, wie der halbe Ton, mehr als eine Größe hat. Der Unterschied, oder das Intervall zwischen dem halben Tone, der durch $\frac{15}{16}$ ausgedrükt wird, und dem großen ganzen Ton $\frac{8}{9}$, giebt ein Limma, dessen Größe $\frac{128}{135}$ ist. Es kommt in der von uns angenommenen Temperatur der Tonleiter an verschiedenen Stellen vor, und wird bald als eine übermäßige Prime, bald als eine kleine Secunde gebraucht, wie aus der Tabelle der Intervalle zu sehen *). Ein anderes Limma wird durch das Verhältniß $\frac{243}{256}$ ausgedrükt. Dieses ist der halbe Ton, oder das Mi fa der alten diatonischen Tonleiter, oder der Unterschied zwischen der, aus zwey ganzen grossen Tönen $\frac{8}{9}$ zusammengesetzten Terz $\frac{64}{81}$, und der reinen Quarte $\frac{3}{4}$. Dies ist das Limma der Pythagoräer. Man bekommt es auch, wenn man von dem Grundton c, oder 1 aus fünf reine Quinten stimmt, und die letzte derselben $\frac{32}{243}$ durch zwey Octaven wieder gegen den Ton 1 heruntersetzt. Dadurch erhält man das H der Alten, welches von c um $\frac{243}{256}$ absteht. Dieses Limma wird, wie das vorige, bald als eine übermässige Prime, und bald als eine kleine Secunde gebraucht, wie in den vorher angezogenen Tabellen ebenfalls zu sehen ist.

# Lobrede.

Eine besondere Gattung einer förmlichen ausgearbeiteten Rede, die dem Lobe gewidmet ist. Man lobet entweder Personen, wie Plinius in einer besondern Rede den Trajan, oder Sachen, wie Isocrates den Staat von Athen. Bey den Griechen sowol, als bey den Römern wurden auch Verstorbene in der Versammlung des Volks gelobt. So hielt Perikles den im Kriege gegen die Samier

*) S. Intervall.

Samier gebliebenen Bürgern von Athen bey ihren Gräbern eine Lobrede; und Augustus, da er erst zwölf Jahre alt war, hielt eine öffentliche Lobrede auf seine verstorbene Großmutter. In unsern Zeiten und nach unsern Sitten sind die öffentlichen Lobreden in die dunkeln Hörsäle der Schulen verwiesen. Es ist auch sehr gut, daß weder Gesetze, noch eingeführte Gebräuche, Lobreden auf gewisse Personen nothwendig machen; da vermuthlich in den meisten Fällen der Redner sich in der Verlegenheit finden würde, einem magern Stoff durch mühsame und doch nicht hinreichende gewaltsame Mittel aufzuhelfen. Doch wollen wir diese Gattung nicht verwerfen: es ist leicht einzusehen, daß sie von sehr großem Nutzen seyn könnte, wenn sie auf wichtige Gegenstände angewendet und bey wichtigen Veranlassungen gebraucht würde. So könnte in Freystaaten die Anordnung eines jährlichen Festes, das dem Andenken der wahren Beförderer des öffentlichen Wolstandes gewidmet wäre, von wichtigen und vortheilhaften Folgen seyn. Die Hauptfeyer dieser Feste müßte darin bestehen, daß eine oder mehrere Lobreden auf verstorbene Wohlthäter des Staates gehalten würden. Es ist einleuchtend, daß eine solche Veranstaltung zur Beförderung der wahren Beredsamkeit sehr dienlich seyn würde: bey dem gegenwärtigen Mangel der Gelegenheit, die Beredsamkeit in ihrem höchsten Glanz zu zeigen, würden sie manchen zu dieser höchst schätzbaren Kunst recht fähigen Kopf, der itzt verborgen bleibt, an das Licht bringen. Aber noch wichtiger würden solche Veranstaltungen zur Erwärmung und Belebung des wahren Patriotismus und jeder bürgerlichen Tugend seyn. Es war aus diesem Grund ein guter Einfall, den einige Academien in Frankreich hatten, jährliche Preise für die besten Lobreden auf verdiente Männer auszusetzen.

Nicht wol begreiflich ist es, warum freye Staaten so gar nachläßig sind, dem wahren Geist der Liebe zum allgemeinen Besten nicht mehr Gelegenheiten zu geben, sich durch die erwärmenden Strahlen des Lobes zu entwikeln, und Früchte zu tragen. Man sollte bald auf die Vermuthung gerathen, daß in manchem freyen Staat dem Regenten gar nicht damit gedienet wäre, daß die patriotischen Gesinnungen der Bürger aus dem gewöhnlichen Schlaf zu vollem Wachen erwekt würden. Freylich kann es lange dauren, ehe träge Köpfe den Schaden, der aus Mangel lebhafter patriotischer Gesinnungen entsteht, bemerken. Aber wenn eine von aussenher sich nahende Gefahr erst recht merklich wird, so ist es insgemein zu spåte, den patriotischen Geist der Bürger anflammen zu wollen.

Da ich in diesem Werke nicht nur die Theorie der schönen Künste zu entwikeln, sondern auch ihre mannichfaltige Anwendung zum Besten der menschlichen Gesellschaft zu zeigen, mir vorgesetzt habe: so gehören dergleichen Anmerkungen wesentlich zu meiner Materie. Weitläuftiger aber darf ich über den besondern Punkt, wovon hier die Rede ist, nicht seyn. Wenn diese Winke nicht hinlänglich sind, auf den wird auch eine nähere Betrachtung der Sachen keinen Eindruk machen.

* *

Von der Lobrede überhaupt handeln (ausser dem, was in den allgemeinen Anweisungen zur Redekunst darüber vorkommt) in griechischer Sprache Menandri Rhet. Comment. de Encomiis in den, von Aldus, Ven. 1505. f. herausgegebenen Rhetor. gr. und ex rec. et c. animadv. A. H. L. Heeren . . . Gött. 1785.8. — In lateinischer Sprache: Carol. Sam. Senff Differt. de Concioni-

rionibus funebribus Vet. Lipſ. 1688. 4. — G. C. Kirchmaier, De magnifico orationis panegyr. adparatu, Viteb. 1695. 4. — Ioa. Bern. Goetzii Diſſert. de Origine, Incremento et Iuſtitia Laudat. funebr. Schœnb. 1704. 4. — Ioa. G. Walchii Diſſert. de Orat. panegyr. veter. Ien. 1721. 4. — Ioa. Matth. Kaeuflin de Eloquentia heroica, Tub. 1731. 4. — Ioh. Gottfr. Moerlin de Panegyr. veter. Progr. 1738. in Joh. Gottl. Behrmanns Select. Scholaſt. Nurnb. 1745. 8. 2 Bd. im 2ten Faſc. des 2ten Bandes. — In italieniſcher Sprache: Il Doria, ovvero dell' orazione panegirica, Dial. d'Anſaldo Ceba, Gen. 1721. 8. — Ragionamento degl' Elogi funerali, Tor. 1724. 4. von Bern. Laml. — — In franzöſiſcher Sprache: Diſſertation ſur les Oraiſons funebres p. l'Abbé du Jarri, Par. 1706. 12. — Ein Aufſatz des H. v. Voltaire, im 64ten Bde. S. 239. ſ. W. Ausg. v. Beaumarchais. — Reflex. ſur les Eloges academiques von d'Alembert, vor dem 2ten Band ſ. Melanges de Litter. d'hiſt. et de phil. Amſt. 1760. 12. — Eſſai ſur les Eloges die beyden Bd. der Oeuvr. de Mr. Thomas, Par. 1773. 12. 4 Bd. aus 38 Kap. beſtehend, wovon der erſte Th. (23 Kap.) Deutſch, Frkft. 1775. 8. von Rud. Wilh. Zobel erſchien. — — In deutſcher Sprache: Von der Natur der Trauerreden, bey G. A. Wills Trauerreden, Onolzb. 1752. 8. — —

Lobreden haben geſchrieben: Bey den Griechen, (welche, nach dem Siege über die Perſer, zuerſt das Geſetz machten, daß das Andenken derjenigen, welche auf öffentliche Koſten begraben würden, durch Lobreden gefeyert werden ſollte. S. Diod. Sic. Lib. XI. S. 26. A. Ed. Rhod.) **Perikles** (Von ſeinen Reden iſt nichts auf uns gekommen; aber Thucydides B. 2. C. 35. 46. Ed. Duck. hat ihm eine beygelegt, welche lateiniſch in des Caſa Monumentis lat. und Deutſch in J. D. Heilmanns Ueberſetzung des Thucydides, Lemgo 1759. 8. befindlich iſt.) — **Demoſthenes** (Ich eigne ihm die Rede, die wir unter dem Επιταφιος haben, hier zu, ob ich gleich weiß, daß Dionyſius H. Libanius, und Photius ſie ihm abgeſprochen haben.) — **Plato** (Sein Menexenos, deutſch von Nüßler, im 1ten Bd. der auserleſenen Schriften vom Plutarch, Zür. 1774. 8. und ſeine Apologie des Sokrates, deutſch durch J. S. Müller, Hamb. 1739. 4. und auch, wie mir dünkt, im deutſchen Muſeum, gehören hierher. — **Gorgias** (um die 70te Olymp. Obgleich blos redneriſcher Sophiſt, d. h. Redner, um ſeine Geſchicklichkeit zu zeigen, oder um Geld zu gewinnen, gehört er, im Ganzen, denn doch hierher. Auf uns gekommen ſind von ihm ſein Lob der Helena, und ſeine Apologie des Palamedes; das erſte bey den, von Aldus, Ven. 1513. f. gr. herausgegebenen vier griechiſchen Rednern, und bey der Ausgabe der gr. Redner von Heinr. Stephanus, 1575. f. und in einer italieniſchen Ueberſetzung von Angel. Teod. Villa, bey ſeiner Ueberſetzung des Raubes der Helena vom Coluthus, Mil. 1749. 12. Die zweyte, in den Aldiniſchen 13 griechiſchen Rednern, Ven. 1513. f. beyde, im 8ten Bande S. 91 u. f. der Reiskiſchen Gr. Redner. Ueber die Sophiſten überhaupt, ſ. G. Nic. Kniegh Diſſert. de Sophiſtar. Eloquentia, Ien. 1702. 4. wo von ihm im 25 §. gehandelt wird. Das Geſpräch des Plato, das ſeinen Namen führt, und deutſch, Zür. 1775. 8. gedruckt worden, iſt bekannt; und über den Charakter ſeiner Beredſamkeit ſ. unter mehreren, den Demetrius Phal. §. 12 u. 15 und den Orat. des Cicero N. 105 u. f.) — **Iſokrates** (3601. Sein bekannter Panegyricus iſt, unter andern, einzeln, von Sam. Fr. Nath. Morus, Lipſ. 1776. 8. 1786. herausgegeben worden. Von ſeinen übrigen Reden, deren 21 auf uns gekommen, gehören übrigens noch fünſe hierher, als auf die Helena, den Buſiris, den Evagoras, auf ſich ſelbſt und die Panathenäiſche, deren Ausgaben und Ueberſ. bey dem Art. Rede zu finden ſind. — **Lyſias** (obgleich älter als Iſokrates, führe

führe ich ihn nach ihm an, weil es sich so schicklicher sagen läßt, daß es der Mühe werth ist, seine hierher gehörige Trauerlobrede (Επιταφιος τοις Κορινθιων βοηθοις, die 2te seiner Reden) mit dem Panegyrikus des Isokrates zu vergleichen. Deutsch, unter dem angeführten Titel hat sie Geo. Fdr. Seiler, mit der Rede des Demosthenes für die Krone, Cob. 1768. 8. übersetzt. S. übrigens den Art. Rede.) — **Xenophon** (Von seinen Werken gehört, meines Bedünkens, die Apologie des Sokrates, und sein Agesilaus hierher. Zwar spricht Valkenaer beyde dem Xenophon ab. S. s. Diatr. in Eurip. perdit. Dram. Reliq. Lugd. Bat. 1767. 4. S. 266. und ad Herod. Lib. III. c. 134. L. IX. c. 27. so wie die Zeunsche Ausg. der Memorab. Lipſ. 1781. 8. S. 2. Anm. und S. 168. Anm. zu §. 9. Allein Hr. Joh. M. Heinze scheint in s. vindic. apol. Socr. Xen. Weimar 1776. die erste, und Hr. Reiz, in s. Commentat. de Prof. graec. accentus inclinat. P. I. Lipſ. 1775. 4. S. 38. die zweyte gerettet zu haben. S. auch Kuhnii Fragm. Vindiciar. Agesilai Xenoph. Von der ersten haben wir eine Uebersetzung von eben dem Hrn. Heinze, Weimar 1776. 4. erhalten.) — **Lucian** (Ihn hier zu finden, wird man sich vielleicht wundern; allein sein Lob des Demosthenes, (deutsch, im 1ten Th. der Schriften der deutschen Gesellschaft, von Lotter) ob es gleich, der Form nach, ganz von den Lobreden, wie man diesen Begriff gewöhnlich faßt, und wie ihn auch Hr. Sulzer bestimmt zu haben scheint, abgeht, und ob es dem Lucian gleich gewöhnlich abgesprochen wird, verdient denn doch, eben weil es von der gewöhnlichen Form abweicht, hier allgemein genannt zu werden.) — **Dio Chrysostomus** (94–117. J. Ch. Von seinen Reden gehört, unter den vieren, welche von der Regierungskunst handeln, eine, welche als eine Lobrede des Trajans angesehen werden kann, hieher. Sämmtlich sind sie, Ven. (1551) 8. gr. Par. 1604 und 1623. fol. von Cl. Morell, gr. und lat. Lipſ. 1784. 4. 2 B. von J. J. Reiske (nach seinem Tode) und die vier gedachten Reden, einzeln, von Joh. Caselius, Roſt. 1584. 8. gr. herausgegeben. Litter. Notitzen liefert Fabr. Bibl. gr. Vol. III. Lib. IV. c. 10. S. 305. und Vol. XIII. S. 783. S. auch den Artikel Rede.) — **Antonius Polemo** (120. J. Ch. Seine beyden Λογοι Ἐπιταφοι auf die, in der Schlacht bey Marathon gebliebenen Athenienser, Cynaegirus und Callimachus, gab H. Stephanus, mit des Himerius und andern Declamationen, zuerst 1567. f. Steph. Prevosteau, Par. 1586. 4. gr. P. Possin, Toulouse 1637. 8. gr. und lat. heraus. Litter. Notitzen liefert Fabr. Bibl. gr. Vol. IV. S. 368 u. f.) — **Tiberius Cl. Atticus Herodes** († 175. H. Thomas, in dem angeführten Essai nennt ihn, im 16ten Kap. unter den Lobrednern; allein von seinen Declamationen, oder **Redeübungen**, ist nur eine übrig, wodurch die Thebaner hätten überredet werden sollen, sich mit den Peloponnesern und Lacedämoniern gegen den Archelaus von Macedonien zu verbinden. Sie ist zuerst bey den dreyzehn Rednern des Aldus, Ven. 1513. f. und im 8ten Bd. S. 32 u. f. der Reiskeschen Redner abgedruckt. Litter. Notitzen liefert Fabr. Bibl. graec. B. 4. Kap. 30. S. 371. und Mem. sur la vie d'Herode Atticus von Burigny finden sich im 30ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscr. 4t.) — **Aelius Aristides** (190. Unter seinen 53 Reden ist ein Panegyrikus auf den Marc. Aurelius, der aber ziemlich tief unter seinem Gegenstande ist. Seine Reden erschienen zuerst, Flor. 1517. f. gr. Ex rec. Guil. Canteri 1604. 8. gr. und lat. ex rec. Sam. Jebb. Oxon. 1722. 4. 2 Bd. S. übrigens Fabr. Biblioth. graec. Lib. IV. c. 30. Vol. IV. S. 373. und den Art. **Redner**.) — **Kallinikus** (260. Nur ein Fragment von seiner Lobrede auf Rom ist übrig, das sich in des L. Allatius Excerpt. var. Graec. Sophist. et Rhetor. S. 256 u. f. gr. und lat. findet. S. übrigens Fabr. Bibl. gr. Bd. 4. S. 412.) — **Eusebius** († 340. Seine, unter andern

bey

bey seiner Kirchengeschichte, ex ed. Valesii, Par. 1659. f. S. 603 u. f. befindliche Rede auf den Constantin ist zwar ein sonderbares Gemisch von Theologie, unverdauter Philosophie, und Lobe; allein eben deswegen gehört sie, als Zeugniß des Geschmackes seiner Zeit hierher.) — **Flav. Claud. Julianus** († 363. Seine drey Lobreden finden sich in den Ausgaben s. W. Par. 1583. 8. Ex ed. Dion. Petav. Par. 1630. 4. gr. und lat. Ex ed. Ez. Spanh. Lipf. 1696. f. und sind auch einzeln von Dion. Petau, Flez. (la Flèche) 1613. 8. gr. und lat. herausgegeben worden, und, meines Bedünkens, unter seinen Werken, besonders die beyden auf den K. Constans, die schlechtesten, weil sie zu deutliche Spuren von Künsteley tragen.) — **Libanius** (386. Unter seinen Werken sind 5 Lobreden auf den Julian, in einem gesuchten, ängstlichen Style, voller Uebertreibungen und unnütz angebrachter Gelehrsamkeit. Opera, ex edit. Fed. Morelli, Par. 1606-1627. fol. 2 Bd. gr. und lat. und ex ed. Ioh. Iac. Reiske, Alt. 1784. 4. 1ter Bd. und die Leichenrede auf den Julian in Fabr. Bibl. gr. Vol. VII. S. 223 u. f. S. übrigens Ebend. S. 378. und den Art. Redner.) — **Themistius** (387. In seinen Werken finden sich Lobreden auf sechs Kaiser, Ausg. Ven. 1534. f. Edit. pr. (aber nur 8 Reden) apud Henr. Steph. 1562. 8. gr. und lat. (14.) Ex ed. Per. Flex. 1613. 8. (17.) Par. 1618. 4. griech. und lat. (19.) Ex ed. Hard. P. 1684. f. (alle 33) — —

Lobreden in **lateinischer** Sprache: Daß die Römer frühzeitig Lobreden auf verstorbene, des Lobes würdige Männer, hatten, daß diese aber nicht ohne Erlaubniß des Senates und des Volkes gehalten werden durften, ist aus der Geschichte bekannt. (S. unter andern den Cicero de clar. Orator. 61-62.) Auf den Brutus, den Tyrannenvertreiber, wurde die erste gehalten. Uebrig geblieben ist, indessen, von diesen Reden nichts. — Unter den Reden des **Cicero** sind keine eigentlichen Lobreden; allein seine Rede für das Manilische Gesetz ist beynahe nichts, als ein Panegyrikus auf den Pompeius, so wie die für den Marcel, auf den Cäsar; und unter den Philippischen, enthält die neunte, das Lob des Sulpitius, und eine andre das Lob der, für Rom und Freyheit, gegen den Antonius kämpfenden und gebliebenen Krieger. Sein Lob des Cato ist nicht auf uns gekommen, so wie nicht die Schriften des Fabius Gallus und des Brutus über eben diesen Gegenstand. Unter den Kaisern wurden Privatpersonen nur selten, aber wohl den mehresten von Jenen Leichenreden gehalten. Die Wirkung der Rede des Antonius auf den Cäsar ist bekannt; so wie es bekannt ist, daß die ersten Kaiser selbst dergleichen hielten. Der Nachfolger war fast immer der Lobredner seines Vorgängers, gerade wie in der Academie françoise. Bald aber fanden sie, noch lebend, schon Lobredner, und sowohl in Rom, als in den Provinzen. Der jüngere **Plinius** ist der erste dieser auf uns gekommenen Lobredner; aber sein berühmter Panegyricus, gehalten ums J. 103. ist einige wenige Stellen abgerechner, für mich wenigstens voll spielenden Witzes, voll erzwungenen Scharfsinnes, voller Künsteleyen. (Zuerst gedruckt mit 8 Büchern der Briefe des Plinius s. l. et a. S. Fabric. Bibl. lat. Lib. II. C. XXII. S. 411. und 421. und einzeln ex ed. Io. Locheri Philomusi, Arg. 1520. 4. Arnzenii, Amstel. 1738. 4. Schwarzii, Norimb. 1746. 4. Uebersetzt in das **Italienische** überhaupt fünfmahl, zuerst von Pict. Conone, Sienna 1506. 8. zuletzt, mit den übrigen lat. Lobrednern, von Lor. Pataroli, Ven. 1708. 8. In das **Französische** fünfmahl, zuerst von Jacq. Bouchart, Par. 1631. 8. zuletzt von dem Gr. von Quart, Tur. 1724. fol. In das **Deutsche** von Dietr. v. Pleningen 1515. f. Von Christn. Tob. Damm, Leipz. 1735. 1757. 8. Auch gehört der vorgeblich aufgefundene Panegyr. des Plinius, welchen Witt. Altieri da Asti, Nizza 1788. 8. italienisch drucken lassen, hieher. — **C. Tacitus** (Sein Leben des Agricola verdient, als histo-

historische Lobschrift, und als Muster derselben angesehen zu werden. Es ist bey seinen übrigen Werken abgedruckt; und eine Menge besonderer Erläuterungsschriften, worin es aber größtentheils nur von der politischen Seite betrachtet wird, sind darüber geschrieben. S. Fabric. Bibl. lat. Lib. II. C. XXI. S. 392. n. Ausg. In das Französische ist es einzeln von Hober, Par. 1656; in das Deutsche, einzeln, Breslau, so wie mit den übrigen Werken des Tacitus übersetzt.) — Die folgenden lateinischen Lobredner wurden in Frankreich, in den, damahls, zu Lyon, Marseille, Bourdeaux blühenden Schulen (von welchen des Cellarius Dissertat. de studiis Romanor. litter. in urbe et provinciis, in der von Joh. G. Walch, Leipzig 1712. 8. herausgegebenen Sammlung dieser Dissertationen S. 341. auch der Abregé hist. et crit. de l'histoire de la Litter. franc. von Longchamp Nachricht giebt) gezogen. Auf uns sind gekommen, von dem **Cl. Mamertinus, Sen.** zwey Reden (292) von dem **Eumenius** fünfe (259 = 311) von dem **Nazarius** zwey (313 und 321) **Claud. Mamertinus, Jun.** (gehalten 362) von dem **Latinus Pac. Drepanius**, eine (gehalten 361) sämmtlich auf römische Kaiser, und mit dem Panegyrikus des Plinius öfterer, unter dem Titel Panegyr. Ver. zuerst von Puteolanus 4. s. a. et l. (Meyland 1476 oder 1482) von Joh. Livinejus, Antv. 1599. 8. von Jan. Gruter, Frkft. 1607. 12. ferner, Par. 1643. 12. 2 Bd. Von Jacq. de la Baune, in usum Delphini, P. 1677. 4. Von Chrstph. Cellarius, Hal. 1703. 8. Von Laur. Patarol, Ven. 1708 und 1719. 8. mit einer ital. Uebers. von Wolfg. Jäger, Nürnb. 1778. 8. 2 Bd. herausgegeben. Mit dieser verbindet man zuweilen die, von dem Ausonius, im J. 379. dem Gratianus gehaltene Lobrede, (gewöhnlich in s. Werken befindlich) so wie die Lobrede auf den Theodorich von dem **Ennodius** (gehalten ums J. 507) als in der Par. Ausg. von 1643. auch zuweilen die Lobgedichte des Claudianus (s. den Art. Heldengedicht, 2. S. 511. a.) — C. S. **Sidonius Apollinaris** († 488. Seiner Lobgedichte sind drey, und die Verse platt, hart. Die beste Ausgabe seiner Werke von Jacq. Sirmond, Par. 1614 und 1652. 4.) — —

**Neuere Lobreden in lateinischer Sprache:** Unter den vielen neuern Lobrednern mag **Erasmus** voran gehen, dessen Panegyr. ad Burgundum Principem, unter andern, in einer zu Han. 1713. 8. gemachten Sammlung von dergl. Reden gedruckt ist. — **Dan. Eremita** Panegyr. Cosimo Med. dictus, edid. Ioa. Graevius, Ultraj. 1701. 8.) — **Joh. Wover** (Panegyr. Archiduc. Austriae, Belgii Principib. Antv. 1609. 8.) — **Pet. Winsem** (Orat. in memoriam Gustavi Ad. Suecor. Regis, Fris. 1633. f. Panegyr. poet. Gust. Adolphi, Amst. 1632. f. Orat. in excessum Henrici Nassovii, Fran. 1641. f. Orat. in obitum Guil. Stackmanni 1641. u. a. m.) — **Dion. Vossius** (Panegyr. dict. Principi Arausionum, Amst. 1633. f.) — **Joach. Pastorius** (Calendae Regiae, s. Gratulat. ad Ioh. Casimirum, Reg. Poloniae . . Dant. 1659. 4. Gratulat. ad Regem Angliae de Regno, Ged. 1661. 4.) — **Joh. Fdr. Gronov** (Gratulatio ad Guilielmum Arausionem, Amst. 1647. f.) — **Alex. Morus** (Gratulatio super Venetorum de Turcis victoria, Amst. 1658. f.) — **Ezech. Spannheim** (Panegyr. ad Christinam Sueciae Reg. Gen. 1652. 4. Orat. genethliaca de nato Electori Brandenb.) — **Joh. Scheffer** (Oratio valedictoria ad Christinam, S. Reg. Ups. 1654. f. Orat. ad Reg. Carolum XI. Ups. 1655. 8.) — **Staudius** (Orat. in excessum Carol. Gust. Reg. Suec. Stralf. 1660. f.) — **Octavius Ferrarius** (Panegyr. in Ludov. XIV. Ven. 1666. 4.) — **Vit. Bering** (Orat. in memoriam Reg. Dan. Frider. III. et Gratulat. ad Christian. V. Hafn. 1670. f. — **Bart. Bartolinus** (Laudat. funebr. Frider. III. Hafn. 1670.

1670. f. Orat. in excessum Christ. IV.) — Erasm. Bartolinus (Panegyr. in nuptias Christ. Alberti et Fridericae Amaliae, f.) — Conr. Schurzfleisch (Orat. paneg. Vit. 1637. 1697. 4.) — Aug. Buchner (Orat. Vit. 1699. 4. Lips. 1727. 4.) — Aug. Blommert (Panegyr. in ordines Hollandiae, f.) — Joh. Nic. Funcius (Orat. funeb. Fried. I Reg. Suec. Marp. 1712. f.) — Christn. Gottl. Schwarz (In Natalit. Leopoldi, Alt. 1716. f. In obitum Eleon. Theresiae, Im. 1720. f.) — Joh. Dan. Schoepflin (S. dessen Opera orat. Aug. Vind. 1769. 4. 2 Bde.) — Sammlungen: Orat. funebr. in mort. Pontificum, Imperat. Reg. Princ. etc. Han. 1612. 8. 3 Th. Orat. gratulator. Han. 1613. 8. — Orationes in obitum Mariae, Brit. Reg. Lips. 1695. 8. (von Fdr. Spannheim, J. G. Grävius, Jac. Perizonius, und Pet. Francius.) — Funebr. laudationes . . . . . in Guillicl. III. Brit. Reg. Lips. 1703. 8. (von Melch. Leydekker, J. G. Grävius, J. Gronov, J. Trigland, Aug. Gabellonius.) — — Auch gehören noch hieher die akademischen Elogia, deren zu viel geschrieben worden sind, als daß sie sich alle anführen ließen. Ich schränke mich also auf J. A. Ernesti Opusc. orator. Orat. Prol. et Elogia, Lugd. B. 1767. 8. ein. — —

Lobreden in neuern Sprachen, und zwar in der Spanischen: Elogio di Felipe V. . . por D. Fr. Xaver Conde y Oquerido, Mad. 1779. 4. — — In der Italienischen: Orazione di Baccio Baldini . . . in lodi di Cosimo Medici (Granduca (1) di Toscano, Fir. 1574. 4. — Orazione di Franc. Panigarola in morte di C. Borromeo, Card. Fir. 1585. 4. — Panegirico di Giuf. de Nores in laude della Republ. di Venezia, Pad. 1590. 4. — Orazione di Ans. Ceba nella incoronazione di Agost. Doria, Duce . . . . di Genova, Gen. 1601. 4. — Orazione di Vieri Cerchi delli lodi del Granduca Cosimo II. . . . Fir. 1621. 4. — Panegirico alla maestà Crist. di Luigi XIV. Re di Francia, Fir. 1699. 4. Ich führe nur diesen Panegyrikus an; aber es ist bekannt, daß deren auf diesen Fürsten, in zwölf verschiedenen italienischen Städten gehalten worden. Dieser scheint der bessere zu seyn. — Panegir. alla Maestà di Vittor. Amad. Re di Sardegna, da Denina 1773. 4. — Lobreden auf Gelehrte und Artisten: Orazione di Ben. Varchi in morte del C. Pietro Bembo, Fir. 1546 und 1551. 4. — Oraz. di Sper. Speroni in morte del Card. Bembo, in s. Orazioni, Ven. 1596. 4. und in s. W. Ven. 1740. 4. 5 Bd. — Oraz. di Gian. Mar. Tarsia nell' Esequie di Michelagnolo Buonarotti, Fir. 1564. 4. — Oraz. di Ben. Varchi nell' Esequie di Michelagn. Buonar. Fir. 1564. 4. Oraz. del Cav. Lion. Salviati, in lode della pittura in occasione dell' Esequie di Michelagnolo Buonarotti, in s. Orazione, Fir. 1575. 4. Oraz. recitata per l'Acad. florent. nell' Esequie di Ben. Varchi, von ebend. Ebendas. — Oraz. funerale di Pier. Vettori, von ebend. Fir. 1585. 4. — Oraz. in lode di Torq. Tasso . . . . da Lor. Giac. Tebalducci Malespini, Fir. 1595. 4. — Oraz. in morte di Torq. Tasso . . . da Lor. Ducci, Ferr. 1600. 4. — Oraz. di Scipione Ammirato in morte di Torq. Tasso, in den Opusc. des Ammirato Bd. 3 S. 499. — Elogi di Galil. Galilei e di Bonaventura Cavalieri, Mil. 1778. 8. — Elogio funebre dagli Acad. ansiosi di Gubbio . . . alla memoria di Giamb. Passeri, Bol. 1780. 8. — — Sammlungen: Panegirici, Epital. . . . di Ferrante Pallavicino, Ven. 1652. 12. — Prediche panegir. del Padre Frc. Verciulli, Bol. 1668. 12. — Prediche mor. e panegiriche del Padre Cagnoli, Ven. 1721. 12. — Orazione di Lode, comp. e dette da div. Orator. Cler. regol. Teatini, Ven. 1723. 12. 3 Bde. — — Uebrigens gehö-

gehet ich nicht alle italienische Lobreden anzuzeigen, und um desto weniger, da der allergrößte Theil aus nichts als leerem Gewäsch besteht. Nachrichten von Mehrern finden sich, unter andern, in des Fontanini Biblioteca della eloq. Ital. Bd. 1. S. 123 u. f. — —

Lobreden in französischer Sprache: Man glaubt, daß der berühmte Duguesclin († 1380) der erste gewesen, welchem eine öffentliche Leichenrede (Eloge funebre), aber erst neun Jahr nach seinem Tode gehalten worden. S. Oeuvr. de Mr. Thomas, Amst. 1773. 12. Bd. 2. S. 44. Der Gebrauch derselben bestand von dieser Zeit an, und man hat eine Sammlung derselben, (Le Tresor des Harangues, Remontr. et Oraisons funebres des plus grands personnages . . . . Par. 1654. 4.) welche bis auf den Tod Heinrich des 4ten geht, und worunter einige, wie z. B. die von dem Card. Duperron auf die unglückliche Maria Stuart, wirklich rührend sind. Von den folgenden geistlichen Leichenrednern dieser Art sind die merkwürdigsten: **Cl. Morenne** (Oraisons funebres . . . Par. 1605. 8.) — **Jul. Mascarron** († 1703. Rec. d'Orais. funebr. Par. 1704. 12. die in einigem Rufe standen, bis Bossuet und Flechier erschienen.) — **Ant. Anselme** (Orais. funebr. 1701. 12. 1718. 8. 3 Bde.) — **Jacq. Ben. Bossuet** (Rec. d'Orais. funebr. Par. 1699. 12. 1762. 12, 1785. 12. Deutsch, Züll. 1764. 8.) — **Esprit Flechier** (Rec. d'Orais. funebr. 1716. 12. 1785. 12. Deutsch, Liegn. 1749. 8.) — **Ch. de la Rue** (Rec. d'Orais. funebr. 1740. 12. 3 Bde.) — **Martineau** (Orais. funebr. des Dauphins et Dauphines de France 1713. 12.) — **Matth. Poncet de la Riviere** (Rec. d'Orais. funebr. 1760. 12. und auch bey den Sermons de Mr. Geoffroy, Lyon 1788. 12.) — **Jos. Segui** († 1761. Orais. fun. du Marechal de Villars 1735. 4. Orais. funebr. du Card. de Billy 1737. 4. Or. fun. de la Reine de Sard. 1741. 4.) — **Marc. Ant. Laugier** († 1769. Or. fun. du Prince de Dombes 1756. 4.) — **Ch. Frey de Neuville** († 1774. Orais. fun. du Card. de Fleury 1743. 4. Deutsch von J. J. Schwabe, Leipz. 1743. 8. Or. fun. du Marechal de Belle-Isle 1761. 4.) — **Armand de Roquelaure** (Or. fun. de la Reine d'Esp. 1761. 4.) — **Jean Boismont** (Or. fun. du Dauphin 1766. 4. De la Reine, et de Louis XV.) — **Jean Siffrein Maury** (Eloge fun. du Dauphin 1766. 8. Auch hat er noch ein Elog. hist. du Roi Stanislas 1766. 8. so wie ein Eloge de Charles V. 1767. 8. ein El. de Fenelon 1771. 8. und einen Panegyr. de St. Louis drucken lassen.) — **Jean B. Beauvais** (Or. fun. du Duc de Parme 1766. 4. Du Marech. de Muy, und de Louis XV. Auch einen Panegyrique de St. Louis 1761. 8.) — **Franc. Marie Cozer** (Or. fun. de Louis XV.) — u. v. a. m. **Sammlungen**: Rec. des Orais. fun. des plus célébres Auteurs, Lille 1712. 12. 6 Bde. — Rec. des Or. fun. de L. XIV. Par. 1716. 12. 2 Bde. — Choix d'Orais. fun. de Louis XV. Amst. 1775. 12. — Auch finden sich dergleichen bey den Plaidoyers . . . . de Mr. le Boucq. P. 1788. 12. 2 Bde. — — **Lobreden** auf so genannte **Heilige**: **Franc. Vergus** (Panegyr. Par. 1664. 4.) — **Abt du Jarry** (Panegyr. 1700. 12. 2 Bde.) — **Jacq. Boileau** († 1716. Panegyr. choisis 1719. 12.) — **Jean de la Roche** (Panegyr. P. 1723. 12. 2 Bde.) — **Jos. Segui** († 1761. Paneg. des Saints 1736. 12. 2 Bde.) — **Ch. de la Rue** (Panegyr. des Saints, Par. 1740. 12. 2 Bd.) — **Franc. Ballet** (Pan. des Saints 1747. 12. 4 Bde.) — **Abt Charaud** (Panegyr. 1748. 12. 8 Bde.) — **Bertr. de la Tour** (Panegyr. . . . 1749. 12. 3 Bde.) — **Nic. Ch. Jos. Trublet** (Panegyr. 1755. 12. 1764. 12. 2 Bde.) — **Jacq. Fres. de la Tour Dupin** († 1765. Bey s. Sermons, 1770. 12. 6 Bde.) — Aka-

— **Akademische Lobreden**: Die Eloges der Mitglieder *de l'Acad. des Inscript.* finden sich in der Geschichte und den Mem. derselben; die mehresten derselben sind von Cl. Gros de Boze († 1753) und einzeln, Par. 1740. 8. in drey Bänden abgedruckt. — — Auf die Mitglieder der **Akademie der Wissenschaften** schrieb sie, bekanntermaßen, **Bernh. Fontenelle** (El. des Academ. de l'Acad. des Sciences, Haye 1731. 12. 1742 und 1766. 12. 2 Bde.) — **Jean Jacq. Dortous de Mairan** (Elog. des Acad. morts en 1741-1743. P. 1747. 12. 2 Bde.) — **Jean P. de Fouchy** (El. des Acad. morts depuis 1744. Par. 1761. 12.) — **Mar. J. Ant. Condorcet** (auf die zuletzt verstorbenen, die aber, so viel ich weiß, nicht gesammelt sind.) — — Auf die Mitglieder der **französischen** Akademie: **Jean le Rond d'Alembert** († ... Eloges lûs dans les Séances de l'Acad. franc. P. 1779. 12. und fortges. unter dem Titel: Hist. des Membres de l'Acad. franç. Amst. 1787. 12. überh. vier Bände, herausg. von Condorcet. Auch finden sich noch im 2ten Bde. s. Melanges verschiedene Eloges auf Gelehrte, so wie er auch noch von Milord Marchall eine drucken lassen.) — — Lobreden der **Berliner** Akademie: Eloges des Acad. de Berlin, p. Mr. Formey 1757. 12. 2 Bd. Auch finden sich deren noch in den Werken Friedrich des zweyten. Uebrigens sind dergleichen Akademische Lobreden auf die Mitglieder der übrigen Akademien und litterarischen Gesellschaften in Frankreich noch viele vorhanden, die aber, im Ganzen, zu wenig Werth haben, als daß sie hier eine Stelle verdienen könnten. — — **Einzele Lobreden**: Zur Zeit, da die Franzosen noch ihre Fürsten und Staatsbedienten vergötterten, wurden sie es nicht müde, diese zu loben. Auf Ludewig den 14ten sind mehr Lobreden geschrieben worden, als er Jahre regiert hat. Die, in der Acad. franc. gehaltenen frühern sind, unter dem Titel, Panegyr. et Har. à la louange du Roi, P. 1680. 8. zusammen gedruckt worden. Die, von Pelisson verfaßte, zeichnet sich allein aus; und unter s. Eloges fenebres, die von La Motte, P. 1716. 12. Auf Ludewig den 15ten hat, unter mehrern, **Voltaire**, einen höchst mittelmäßigen Panegyrique, P. 1748. 12. drucken lassen, der sich, nebst einem Eloge funebre des officiers morts dans la guerre de 1741. einem Elog. hist. de Mad. du Chatelet, einem El. de Crebillon und einem Eloge funebr. de Louis XV. im 51ten Bde. s. W. Ausg. von Beaumarchais findet. — **P. du Faur** (Eloges de Louis XV. 1755. 8.) — **Formey** (Eloges des Mar. de Schwerin, de Keith, et de Mr. de Viereck 1760. 8.) — — **Lobreden**, welche durch die **Preisaufgaben** veranlaßt werden sind: Der, von Balsac, für Werke der Beredsamkeit, bereits im J. 1671. bey der Acad. françoise ausgesetzte Preis ist, in neuern Zeiten, vorzüglich auf Lobreden verdienter Männer eingeschränkt worden, und dergleichen haben nun, unter mehrern geschrieben: **Ant. Thomas** (Die von ihm verfaßten Preisreden machen den 3ten und 4ten Bd. s. Oeuvr. Par. 1773. 12. 4 Bde. aus. Ob wahre Beredsamkeit darin herrscht, getraue ich mir nicht zu entscheiden. Er nimmt seine Metaphern, z. B. beständig aus der Geometrie, Metaphysik, Chemie; seine Lobreden wimmeln von Masses, calculs, chocs, données, centres, forces, réaction, ressorts, formes, u. d. m. Alles darin ist vaste, immense, allenthalben sind chenes, principes, u. d. m.) — **De la Harpe** (Eloge de Charles V. Roi de France 1767. 8. De Henry IV. 1770. 8.) — **L. Seb. Mercier** (Eloge de René Descartes 1765. 8. De Charles V. 1767. 8.) — **Bailly** (Eloges de Charles V. de Molière, de Corneille, de l'Abbé de la Caille, de Leibnitz 1770. 8. und verm. mit den Eloges von Cook und Gresset, im 1ten Bande seiner Disc. et Mem. 1790. 8. 2 Bde.) — **Claire Mazarelli, Mar-**

Marquise de St. Chamond (El. du Duc de Sully 1764. 8. El. de Descartes 1765. 8.) — Marq. Villette (Eloge de Charles V. R. de Fr. 1767. 4. El. de Henry IV. 1770. 8.) — P. Ch. Cosson (El. de Bayard 1770. 8.) — Franc. Xav. Talbert (Eloge de Bayard 1770. 8. und vorher schon einen Panegyr. de St. Louis.) — Seb. Roch. Nic. de Champfort (Eloge de la Fontaine) — De Sept (Eloge de Henry IV. 1768. 8.) — Abt Noel (Eloge de Louis XII. 1788. 8.) — — Sammlungen (Collect. des Eloges du Chanc. de l'Hopital, par Remi, Guibert Talbert, publ. à l'occasion du prix de l'Acad. franc. en 1777. Neufch. 1778. 12. — u. v. a. m. — —

Lobreden in deutscher Sprache: die merkwürdigsten unter den frühern deutschen Lobreden sind die von Gundling, Canitz, u. d. m. welche in J. Chrstn. Lünigs Reden großer Herren ... Hamb. 1732. 8. 12 Th. und in der — Samml. auserlesener Reden, Nordh. 1727-1736. 8. 2 Th. zu finden, aber kaum des Suchens werth sind. Auch Neukirch hat dergleichen geschrieben, wovon Gottsched eine in seine Redekunst S. 527 der 3ten Aufl. aufgenommen hat. — Frz. Christph. v. Scheyb (Lobrede auf den Gr. v. Harrach, Leipz. 1750. 4.) — Joh. G. Sulzer (Lobrede auf den König, Berl. 1758. 8.) — Joh. Bern. Basedow (Reden über die glückselige Regierung Friedrich des 5ten K. v. Dännemark ... Coppenh. 1761. 8. und unter der Aufschr. Politische und Moral. Reden, 1771. 8.) — Lud. v. Heß (Zwey Gedächtnißreden auf große Staatsminister, Leipz. 1772. 8.) — Helfr. P. Sturz (Lobschrift auf Bernsdorf, im 2ten Th. s. Schriften, Leipz. 1780. 8.) — Joh. Lor. Blessig (Rede, bey der feyerlichen Beerdigung des Marschall von Sachsen, Strasb. 1777. 8.) — Jos. v. Sonnenfels (Lobreden auf den Marschall von Daun, und die K. K. Maria Theresia, im 8ten Bde. s. Schriften, Wien 1786. 8.) — J. J. Engel (Lobrede auf den König, Berl. 1781. 8. Rede am Geburtstage des Königes, ebend. 1786. 8. Die besten Reden dieser Art, welche wir vielleicht haben.) — — Von unsern Leichenreden würden sich mehrere hieher rechnen lassen; allein die mehresten finden sich in den, bey dem Art. Rede angezeigten Sammlungen von Predigten, und der geringste Theil entspricht dem Begriff von Lobrede.

## Lombardische Schule.

(Zeichnende Künste.)

Sie wird auch die Bolognesische genennt, weil sie in Bolonien ihren Hauptsitz gehabt *). Man kann behaupten, daß diese Schule keiner anderen nachstehet, wo sie nicht gar, die Kunst in ihrem ganzen Umfange genommen, alle andern übertrifft. Die römische Schule, die älter als die Lombardische ist, hatte einen grossen Geschmak und eine erhabene Zeichnung in die Kunst eingeführt. Aber ausser dem großen Raphael hatte sie bloße Nachahmer dieses unsterblichen Meisters, welcher selbst nicht alle Theile der Kunst in einem gleich hohen Grade besessen hat.

Die Carrache, welche diese Schule gestiftet haben, (wo man nicht gar, wie einige wollen, den großen Corregio für den ersten Meister derselben halten soll,) brachten alle Theile der Kunst nahe an den höchsten Gipfel. Nachdem sie mit ungemeinem Fleiß das Antike studirt hatten, kamen sie wieder auf die Natur zurüke, welche sie mit Augen, die das Alterthum geschärft hatte, betrachteten. Ihre Werke werden auf immer die Lust der wahren Kenner bleiben.

In den besten Arbeiten dieser Schule herrscht eine Wahrheit, die so-



*) S. Fl. le Comte T. II. p. 1. 44. f.

zugleich rühret und täuschet. Hannibal Carrache, nach seinen besten Werken beurtheilet, wird weder in der Zeichnung noch in grosen und wol ausgedrukten Charakteren von jemand übertroffen. Sein Pinsel muß nur des Corregio seinem allein weichen. Fast eben so groß war Ludwig Carrache, aber seine Farbe hat etwas trauriges und sein Pinsel eine etwas schwere Manier.

Aus der Schule der Carrache sind unter andern zwey große Mahler gekommen: Domeniquino, dessen fürtreffliche und nette Zeichnung nebst der edlen Emfalt und Schönheit der Charaktere oder Gesichter, der Stellungen und Kleidungen, zu bewundern sind; seine Gemählde sind sehr ausgearbeitet, ohne mühsam oder übertrieben zu seyn; — und Guido Reni, in dessen besten Stüken alle Theile der Kunst nahe an die Vollkommenheit gränzen.

Die berühmtesten Meister dieser Schule sind; Ant. Correggio († 1534. Sein Leben findet sich deutsch, im Zufriedenen, Nürnb. 1763. 8. N. 31 und 104.) Franc. Mazzuoli († 1540) Polydor da Caravaggio († 1543) Frc. Primaticcio († 1570) Luc. Cambioso († 1585) Agost. Caraccio († 1602) Annib. Caraccio († 1609) Mich. Agn. da Caravaggio († 1609) L. Caraccio († 1619). Bart. Schidone († 1619) Gius. Ces. di Arpinas († 1640) Dom. Zampieri († 1641) Guido Reni († 1642. Zu seiner Vertheidigung gab Gianp. Zanotti, einen Dial. ovv. Discorso, Bol. 1710. 8. heraus.) Giov. Lan-Franco († 1647) Gius. Ribera († 1656) Giac. Cavedone († 1660 Franc. Albani († 1660) Diego Velazquez de Silva, ein Spanier († 1660) Giov. Franc. Barbieri († 1666) Piet. Franc. Mola († 1666) Bened. Castiglione († 1670) Salv. Rosa († 1673) Giov. Frc. Grimaldi († 1680) Bart. Stef. Murillo († 1685) Luc. Jordano († 1705) Giov. bat. Bacici, ein Spanier († 1709) Carlo Cignani († 1719) — — Von diesen Mahlern, und ihren Werken geben Nachricht: Felsina pittrice ovvero Vite de' Pittore Bolognesi, di Carl Ces. Malvasia, Bol. 1678. 4. 2 Bd. mit Kpf. — Osservazioni sopra .... la Felsina pittrice ... da Vinc. Vittoria, Roma (1679) 8. 1703. 8. Lettere ... in difesa del ... Malvasia (von Gianp. Zanotti) Bol. 1705. 8. — Vite dei Pittori Bolognesi non descritte nella Felsina pittrice ... Rom. 1769. 4. — Auch findet sich ein Verz. der Bolognesischen Künstler bey Ioa. Ant. Bumaldi ... Minerval. Bonon. 1641. 12. und bey des P. Masini Bologna perlustr. 1666. 4. 2 B. — Ferner gehören hieher Il Passagiere desingannato ... Bol. 1676. 12. 1732. 8. — Descrizione delle Pitture di Bologna, da Gianp. Zanotti, Bol. 1686 und 1706. 12. — Histoire de l'Acad. appellée l'Institut des Sciences et des Arts etabli à Bologne en 1712 par Mr. Limiers, Amst. 1723. 8. — Dell' Origine e Progressi della Pittura, Scultura ed Archit. di Bologna 1736. da Aless. Machiavelli, 4. — Storia dell Academia Clementina di Bologna ... da Gianp. Zanotti, Bol. 1736–1739. 4. 2 Bd. mit Kupf. — — Auch handelt der 3te Th. des Disinganno delle principale notizie ed erudizioni dell' Arti ... di disegno ... da Lud. David, Rom. 1670. 8. 3 Bd. von dieser Schule.

## Loure.

(Musik und Tanzkunst.)

Ein kleines Tonstük zum Tanzen, dessen Ausdruk Ernst und Würde, auch wol Hoheit ist. Der Takt ist $\frac{6}{4}$, und die Bewegung langsam. Es fängt im Aufschlag an nach dieser Art: [Notenbeispiel], und besteht aus zwey Theilen, jeder von 8, 12 bis 16 Takten. Man hat zwar Louren in $\frac{3}{4}$ Takt,

$\frac{6}{4}$ Takt, der eigentlich als ein Alla-breve von $\frac{3}{2}$ anzusehen ist.

Um den Einschnitt nach dem ersten punktirten Viertel jedes Takts im Vortrag fühlbar zu machen, muß auf der Violin die Achtelnote wie ein Sechszehntheil hinauf, die darauf folgenden zwey Viertel aber stark herunter gestrichen, und besonders das punktirte Viertel schwer angehalten werden.

Man findet bisweilen bey alten guten Componisten, daß sie, sowol in diesem, als andern Tänzen im ungeraden Takte zwey Takte in einen zusammen ziehen, und anstatt:

$\frac{3}{4}$ [Noten] |

also: $\frac{3}{2}$ [Noten] | setzen.

Dieses hat seinen guten Nutzen, weil die meisten Spieler den Fehler begehen, daß sie, wenn eine solche Stelle nach der ersten Art geschrieben ist, die zweyte gebundene Note besonders andeuten, welches dem wahren Vortrag an solchen Stellen gerade entgegen ist. Man muß aber bey solcher Zusammenziehung zweyer Takte sie nicht für einen einzigen zählen, weil man sonst, wie einigen neueren begegnet ist, im Rhythmus fehlet und anstatt der acht Takte, neune bekömmt.

Zum Tanzen erfodert die Loure einen hohen Anstand mit allem ihm zukommenden Reiz verbunden. Wegen der Langsamkeit der Bewegungen gehört viel Stärke zu Erhaltung des vollkommenen Gleichgewichts. Man sucht die besten Tänzer hiezu aus. Gar oft aber machen sie von ihrer Stärke den Misbrauch, daß sie schwere, obgleich unnatürliche Schwebungen der Schenkel anbringen, die blos eine ungewöhnliche Kraft der Sehnen anzeigen, sonst aber zum sittlichen Ausdruk nichts beytragen. Man kann von diesem Tanz anmerken, was von dem Largo in der Musik gesagt worden; er muß kurz seyn, sonst wird er, selbst für den Zuschauer, ermüdend.

# Luft.

(Mahlerey.)

Der Landschaftmahler hat in Absicht auf die Luft, oder den hellen Himmel, zu glücklicher Ausführung seiner Arbeit verschiedenes zu beobachten. Je reiner die Luft ist, je weniger von der Erde aufsteigende Dünste darin schweben, je dunkler und schöner ist ihre blaue Farbe; die unsichtbaren Dünste geben der Farbe der Luft eine Mischung von Grau; und wenn sie in Ueberfluß vorhanden sind, so verwandelt sich das Himmelblau völlig, und wird hellgrau.

Diese unsichtbaren Dünste sind nahe an der Erde am häufigsten: daraus folget, daß die Farbe des Himmels vom Scheitelpunkt an, bis an den Horizont, durch unmerkliche Grade allmählig geschwächt und mit Grau vermischt wird. Denn die aus der obern Luft in das Auge fallenden Strahlen müssen durch mehr und durch dichtere Dünste dringen, je näher der Punkt, aus dem sie kommen, am Horizont liegt; wovon sich jeder ohne langes Nachdenken versichern kann. Doch wird der Beweis davon im folgenden Artikel gegeben werden. Darum muß das Blaue des Himmels in der Landschaft so gemahlt werden, daß es vom höchsten Punkt an bis an den Horizont immer etwas heller werde; am Horizont selbst ist es oft ganz ausgelöscht und der Himmel ist hellgrau.

Aus eben diesem Grunde hat Leonhard da Vinci schon angemerkt, daß ferne Gegenstände, die sich hoch in die Luft erheben, wie Berge, in der Höhe heller und weniger duftig müssen gehalten werden, als tiefer gegen die Erde. Alle weitentfernten Gegenstände, die nahe am Horizont sind, erfahren dieselbe Veränderung

als das Blaue des Himmels; nachdem die Luft reiner, oder von Dünsten mehr erfüllt ist, bekommen alle Farben der Gegenstände am Horizont eine geringere oder stärkere Mischung des Grauen. Davon wird im nächsten Artikel ausführlicher gesprochen werden.

Die Farbe der Luft kann vortheilhaft gebraucht werden, die Tages- und Jahreszeiten zu bezeichnen. Des Morgens ist, bey gleich hellem Wetter, die Farbe der Luft frischer, als am Mittag, und am Abend ist sie am schwächsten; weil des Morgens die Luft am wenigsten mit Dünsten angefüllt ist, die den Tag über beständig von der Erde aufsteigen, folglich am Abend in größter Menge da sind.

So ist im Winter die Luft heiterer und die Farbe des Himmels schöner, oder härter, als im Sommer; im Herbst aber ist sie am meisten mit Grau vermischt, und am sanftesten. Darum wird eine Landschft am vortheilhaftesten im Herbst gemahlt. Wer an einem recht hellen Frühlingstage nach der Natur Landschaften mahlt, wird ihnen nie die sanfte Harmonie geben können, die sie im Herbst haben.

Der Landschaftmahler kann aus fleißiger Beobachtung des Einflusses, den die in der Luft schwebenden Dünste auf alle Farben der in der Natur verbreiteten Gegenstände haben, sehr viel lernen. Er hat eben so nöthig bey den verschiedenen Abänderungen der Luft, blos sein beobachtendes Auge zu brauchen, als sich mit der Reißfeder und dem Pinsel zu üben.

* *

„Von der Beschaffenheit der Luft, oder des Himmels,“ handelt das 2te Kap. des 5ten Buches von Lairesse großem Mahlerbuche, Bd. 2. S. 7. n. A. — und Herr von Hagedorn, in seinen Betrachtungen S. 555. 645. 647. —

# Luftperspektiv.

(Mahlerey.)

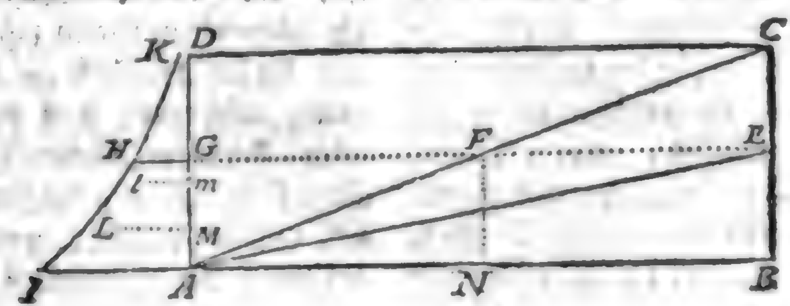
In der eigentlichen Perspektiv wird unter andern auch gelehret, wie jeder Gegenstand durch allmählige Entfernung vom Auge kleiner wird, und wie dabey seine kleinern Theile allmählig völlig unmerkbar, folglich seine Form und Gestalt undeutlicher werden. Eine ähnliche Veränderung leiden die natürlichen Farben der körperlichen Gegenstände durch die Entfernung. Je entfernter ein Körper von uns ist, je mehr verliert seine Farbe an Lebhaftigkeit; die kleinern Tinten und die Schatten werden allmählig unmerklicher, und verlieren sich endlich ganz, daß der Körper einfärbig und flach wird; in großer Entfernung aber verliert sich seine natürliche Farbe ganz, und alle Gegenstände, so verschieden sie sonst an Farbe sind, nehmen die allgemeine Luftfarbe an. Die genaue Kenntniß dieser Sache und die Wissenschaft der Regeln, nach welchen alles, was zum Licht und Schatten, und zur Färbung der Gegenstände gehört, nach Maaßgebung ihrer Entfernung vom Auge muß abgeändert werden, wird die Luftperspektiv genennt. Weil man kein bestimmtes Maaß hat, nach welchem man die Grade des Lichts und der Schatten, oder die Lebhaftigkeit der Farben abmessen, noch ein Farbenregister, nach welchem man die durch Entfernung allmählig sich abändernden Farben richtig benennen könnte: so ist es bis itzt nicht möglich, die Luftperspektiv, so wie die Perspektiv der Größen, in Form einer Wissenschaft abzuhandeln. Zu vermuthen ist aber, daß es mit der Zeit wohl geschehen könnte; da Herr Lambert, der sich bereits um die gemeine Perspektiv sehr verdient gemacht hat, auch einen guten Anfang gemacht, Licht und Schatten auszumessen, auch den Meyerl-

schen

schen Versuch zum Farbenregister *) schon einigermaaßen ausgeführt hat **). Inzwischen müssen sich die Mahler in Ansehung der Luftperspektiv mit einigen allgemeinen Beobachtungen und etwas unbestimmten Regeln behelfen.

Das Wichtigste davon hat der Herr von Hagedorn mit seiner gewöhnlichen Gründlichkeit in sehr wenig Worte zusammengefaßt*). Wir wollen hier die Hauptpunkte der Sache berühren, damit jeder Mahler überzeuget werde, daß es nicht möglich sey, diesem Theil der Kunst ohne genaues Nachdenken Genüge zu leisten.

Zuerst kommt also die Schwächung der Farben, durch die Entfernung des Gegenstandes in Betrachtung.




a b c d e f

Man stelle sich also vor, AB sey eine nahe an der Oberfläche der Erde gezogene gerade Linie; DC eine in der Luft der vorigen parallel laufende Linie, in einer Höhe, über welche die Dünste der Erde nicht heraufsteigen. In A stehe ein Beobachter nach der Gegend BC gekehrt.

Nun muß man zuerst bedenken, daß nahe am Erdboden sich die meisten und gröbsten Dünste aufhalten, so daß man in einer größern Höhe nicht nur wenigere, sondern auch subtilere und die Luft weniger verdunkelnde Dünste antrifft. Man stelle sich also vor, daß aus dem Punkt K eine krumme Linie KHI dergestalt gezogen sey, daß die aus jedem Punkt der Höhe A oder G, oder wo man sonst will, auf AD in rechtem Winkel gezogene Linie AI oder GH die Dichtigkeit der Dünste derselben Höhe anzeige. Ferner sey B der äusserste Punkt des Horizonts.

Nun stelle man sich vor, daß ein wol erleuchteter Körper, von welcher Farbe man will, in E, ein anderer von eben der Farbe und Erleuchtung in C gesehen werde, ein dritter aber in F, und man wolle wissen, wie viel jeder dieser Gegenstände von der Lebhaftigkeit seiner natürlichen Farbe verlieren werde. Weil blos die Menge der Dünste, durch welche die Lichtstrahlen fallen, die Ursache dieser verminderten Lebhaftigkeit ist, so darf man nur für jeden Stand F, E und C diese Menge bestimmen. Man sieht aber sogleich, daß sie in jedem Stande von zwey Größen abhängt, nämlich von der Entfernung AF, AE, AC, und denn von der Höhe

*) S. Farben.

**) Von Ausmessung des Lichts und der Schatten handelt das nicht nach Verdienst bekannte Werk, welches er unter dem Namen Photometria 1760 in Augsburg herausgegeben. Und zum Farbenregister hat er einen guten Anfang geliefert, in einem Werk, das kürzlich unter dem Titel: „Beschreibung einer mit dem Calauischen „Wachs ausgemahlten Farbenpyra„mide," in Berlin herausgekommen ist.

*) Betrachtungen über die Mahlerey. S. 555 ff.

Höhe NF, BE, BC, aber mit dem Unterschied, daß die Entfernung zur Vermehrung, die Höhe aber zur Verminderung derselben beyträgt.

Dieses genau und geometrisch zu bestimmen, würde eine ziemliche schwere Rechnung erfodern: ohngefähr aber erkennet man, wie die Schwächung der Farbe, in sofern sie in jeder horizontalen Entfernung von der Höhe abhängt, könnte berechnet werden. Für die Höhe E oder G würde man ohngefähr die Linie LM nehmen müssen, wenn L der Mittelpunkt der Schwere der Figur AGHI wäre; für die Höhe C aber, die Linie lm, wenn l der Mittelpunkt der Schwere der ganzen Figur ADKI wäre. Diesem zufolge müßte die Verminderung der Lebhaftigkeit der Farbe für den Ort F durch AF x LM; für den Ort E, durch AE x LM, und für den Ort C durch AC x lm ausgedrukt werden, das ist, für jeden Ort müßte die Entfernung durch die für seine Höhe sich passende Linie LM multiplicirt werden. Doch könnte diese Regel nicht auf die nahe am Scheitelpunkt stehenden Gegenstände angewendet werden. Aber dergleichen kommen auch in Gemählden nicht vor.

Es läßt sich absehen, daß nach einer genauen Berechnung der Sache, endlich für den Mahler leicht zu fassende Regeln für diesen Punkt der Luftperspektiv, aus der Theorie würden können gezogen werden. Niemand würde dieses besser thun können, als Herr Lambert; daher zu wünschen ist, daß er sich dieser Arbeit unterziehen möchte. Diese Regeln würden also dem Mahler anzeigen, wie viel graues er der natürlichen Farbe jedes Gegenstandes beymischen müßte, um die Farbe so heraus zu bringen, wie sie sich in jedem Abstand des Körpers zeiget. Mit dem Gebrauch des Farbenregisters verbunden, würden sie dem Mahler auch zeigen, in was für einer Entfernung vom Auge jeder Körper seine Farbe verliert und die Luftfarbe, die blaulicht grau ist, annimmt.

Von dieser Schwächung der Farben hängt auch die, in gleichem Maaße abnehmende, Schwächung des Lichts und der Schatten ab, welches der zweyte Hauptpunkt der Luftperspektiv ist, der einen großen Einfluß auf die körperliche Gestalt der Dinge hat. Um dieses deutlich zu begreifen, bedenke man nur, daß die körperliche, oder stereometrische Rundung einer Kugel in einer gewissen Entfernung sich völlig verliert, und daß die Kugel dem Auge daselbst blos wie ein runder Teller vorkommt. Man setze in der vorhergehenden Figur ein Auge in a, dem die Kugel bey b in ihrer völligen Rundung erscheinet: so würde dieselbe Kugel bey c schon flacher, bey d noch flacher, bey e noch flacher und bey f ganz flach erscheinen. Dieses geschieht, so bald die aus der Figur der Kugel entstehenden Schattirungen ihrer Farbe unmerklich werden. Eben dieses wiederfährt jedem Körper, und jeder Gruppe; und die nahen Gegenstände eines Gemähldes müssen mehr herausstehende Höhe (Relief) haben, als die entfernten. Dieses ist ein sehr wichtiger Punkt der Luftperspektiv, den nicht blos der Landschaftmahler, sondern auch der Historien- und Portraitmahler genau studiren müssen. Vergeblich würde man die Regeln der Linienperspektiv beobachten, wenn man diese versäumte: was die Zeichnung in die Ferne setzte, würde die Erhabenheit der Figuren und die Lebhaftigkeit der Farben wieder nahe bringen, und entfernte Menschen würden in der Landschaft wie nahe Zwerge aussehen.

Endlich ist auch die Wirkung der Entfernung auf die Mittelfarben und Wiederscheine in Betrachtung zu ziehen. Da wo die Hauptfarben schon merk-

merklich geschwächt werden, müssen die Tinten der Mittelfarben und die Wiederscheine schon ganz weggefallen.

Dieses kann hinlänglich seyn, um jeden zu überzeugen, wie wichtig das Studium der Luftperspektiv für jeden Mahler sey, und wie viel zu bearbeiten wäre, um diesen Theil der Kunst so vollkommen zu machen, als die Linienperspektiv ist. Man muß sich wundern, daß ungeachtet Leonhardo da Vinci schon verschiedene einzelne Punkte dieser Wissenschaft mit der Genauigkeit eines Meßkünstlers behandelt hat *), sich bis itzt niemand gefunden, der sie in ihrem Umfang methodisch vorzutragen unternommen hätte. Man kann aus einer Stelle des Philostratus schliessen, daß auch die Alten schon gute Bemerkungen über die Luftperspektiv gemacht haben **).

*) Man sehe unter andern in dieses großen Mannes fürtrefflichen Anmerkungen über die Mahlerey das 107, 134, und das 164 Capitel, in welchem letzten er Versuche vorschlägt, wodurch man unmittelbar praktische Regeln abnehmen könnte.

**) Philostr. Icones. L. I. Piscatores.

## Lüke.

(Schöne Künste.)

Dieses Wort drückt überhaupt einen Mangel des Zusammenhanges, oder eine Unterbrechung des Steten oder in einem Fortgehenden aus. In den Werken des Geschmaks müssen die Vorstellungen in einem ununterbrochenen Zusammenhang aufeinander folgen, weil die Unterbrechung allemal etwas unangenehmes hat. Bis itzt aber haben die Kunstrichter die unangenehme Wirkung der vorkommenden Lüken nicht in der nöthigen Allgemeinheit betrachtet. So haben sie bemerkt, daß im Drama die Lüken zwischen zwey Auftritten unangenehm werden, und deswegen dem Dichter die Regel vorgeschrieben, daß die Schaubühne während eines Aufzuges nicht müsse leer werden, und daß die gegenwärtigen Personen nicht abtreten müssen, bis die folgenden sich zeigen. Man fühlt leichte, daß der Zusammenhang der Handlung auf diese Weise am genauesten bemerkt wird. Im Drama muß der Zuschauer nie müßig seyn, damit seine Aufmerksamkeit nicht zerstreuet werde. Nur wenn eine Hauptperiode der Handlung zu Ende gekommen, kann man die Vorstellung unterbrechen, wie am Ende eines Aufzuges geschieht *).

Indessen haben auch große dramatische Dichter nicht allemal die Lüken vermieden. Man findet sie beym Plautus und beym Euripides: aber beym Sophokles erinnere ich mich keiner. Wenn man den Dichter auch keines Hauptfehlers beschuldigen will, wenn er irgendwo eine Lücke gelassen hat; so wird man doch gestehen, daß es besser gewesen wäre, wenn er sie vermieden hätte.

Aber anstößiger und schädlicher als diese Lüken, die im Grunde nur das äußerliche betreffen, sind diejenigen, die der Dichter in der Handlung selbst, oder der Redner in den Gedanken läßt. Wenn z. B. ein Mensch, den wir in gewissen Gesinnungen, oder in einem gewissen Vorhaben begriffen sehen, sich ändert, ohne daß wir den geringsten Grund dafür entdeken, so werden wir verdrießlich. Darum müssen alle Schritte der Gedanken und Handlungen der Menschen von dem Künstler uns so vorgelegt werden, daß wir überall begreifen, wie der folgende aus dem vorhergehenden entsteht. Je genauer alles zusammenhängt und gleichsam in einander geschlungen ist, je besser sind wir damit zufrieden.

Dazu gehören von Seiten des Künstlers zwey Dinge: die Gründlichkeit, die eigentlich auf den wahren



*) S. Aufzug.

ren Zusammenhang der Dinge geht, und die Sorgfalt wol zu untersuchen, ob man auch alles, was man hat sagen oder vorstellen wollen, wirklich gesagt und vorgestellt habe. Denn gar oft entstehen in dem Werk des Künstlers Lüken, wo in seinen Gedanken keine gewesen sind; nur weil er nicht sorgfältig genug gewesen ist, zu überlegen, ob er auch wirklich alles gesagt hat, was er gesagt zu haben sich vorstellt. Darum muß er sich oft an die Stelle seines Lesers, oder Zuhörers sezen und sein Werk als ein solches beurtheilen. Dieses ist ein Theil der Ausarbeitung.

## Lüke.

(Dichtkunst.)

In einem ganz besondern Sinn bedeutet dieses Wort das, was einige Neuern auch sonst durch das lateinische Wort hiatus ausdrüken, die Unterbrechung in der Bewegung der, zur Sprache dienenden, Gliedmaaßen, die aus der unmittelbaren Folge zweyer Töne entsteht, wobey der Uebergang des einen zum andern durch eine Art von Sprung geschieht, welches dem Wolklang entgegen seyn kann. Weil dieses nicht selten bey dem Zusammenstoß der Vocalen geschieht, so haben verschiedene neuere Kunstrichter dieses, als eine dem Wolklang schädliche Sache gänzlich verboten, wogegen aber andere verschiedenes einwenden.

Es ist wahr, daß das öftere Zusammenstoßen der Selbstlauter die Rede schwer macht, zumal wenn beyde lang sind. Daß aber die Griechen nicht so ängstlich gewesen, sie in ihren Versen ganz zu vermeiden, ist aus tausend Versen offenbar. Auch kann daran nicht gezweifelt werden, daß sie solche Lüken bisweilen mit Fleiß gesucht haben, wie schon A. Gellius angemerkt hat *). Er sagt ausdrüklich, daß in der Stelle aus Virgils Gedichte vom Landbau

Talem dives arat Capua et vicina Vesevo
Ora jugo:

das Wort Ora auch deswegen besser stehe, als Nola, welches der Dichter zuerst soll gesetzt haben, weil das Zusammenstoßen des letzten Vocals im ersten Vers, und des ersten im zweyten, angenehm sey. Nam vocalis in priore versu extrema eademque in sequenti prima canoro simul atque jucundo hiatu tractim sonat. Er führt auch den bekannten Vers Homers: Λααν ἀνω ὠθεσκε etc. an, um zu beweisen, daß solche hiatus nicht von ohngefähr, sondern aus Ueberlegung in die Verse gekommen seyen. Dieses allein ist hinlänglich zu beweisen, daß jene Regel eben nicht ängstlich dürfe beobachtet werden.

Und dann ist es vielleicht noch wichtiger, das Zusammenstoßen gewisser Mitlauter zu vermeiden, die eine weit merklichere Lüke geben. Ein N, das auf ein M folget, kann nicht ohne Mühe ausgesprochen werden. Also begnüge man sich dem Dichter überhaupt zu sagen, er soll überall, so viel möglich, auf die Leichtigkeit der Aussprache sehen, ohne ihm zu genaue Regeln vorzuschreiben.

## Lydische Tonart.

(Musik.)

Eine der Haupttonarten in der griechischen Musik, die Plato aus seiner Republik verwiesen hat, weil sie, ungeachtet ihres lebhaften Charakters, doch etwas weichliches hatte. Daß unser heutiges F dur, wenn dieser Ton völlig nach der Art der Kirchentonarten behandelt wird, wirklich die lydische Tonart der Alten sey, wie die

*) Noct. L. VII. c. 20.

die Tradition anzuzeigen scheinet, läßt sich vermuthen, weil er wirklich diesen Charakter hat.

## Lyrisch.

(Dichtkunst.)

Die lyrischen Gedichte haben diese Benennung von der Lyra, oder Leyer, unter deren begleitendem Klang sie bey den ältesten Griechen abgesungen wurden; wiewol doch auch zu einigen Arten die Flöte gebraucht worden. Der allgemeine Charakter dieser Gattung wird also daher zu bestimmen seyn, daß jedes lyrische Gedicht zum Singen bestimmt ist. Es kann wol seyn, daß in den ältesten Zeiten auch die Epopöe von Musik begleitet worden, so wie wir es auch mit Gewißheit von der Tragödie behaupten können. Dessen ungeachtet ist der Charakter des eigentlichen Gesanges vorzüglich auf die lyrische Gattung anzuwenden, da die epischen und tragischen Gedichte mehr in dem Charakter des Recitatives, als des Gesanges gearbeitet sind.

Um also diesen allgemeinen Charakter des Lyrischen zu entdeken, dürfen wir nur auf den Ursprung und die Natur des Gesanges zurük sehen *). Er entsteht allemal aus der Fülle der Empfindung, und erfodert eine abwechselnde rhythmische Bewegung, die der Natur der besondern Empfindung, die ihn veranlasset, angemessen sey. Niemand erzählt, oder lehret singend, wo nicht etwa die Aeusserung einer Leidenschaft zufälliger Weise in diese Gattung fällt. Lyrische Gedichte werden deswegen allemal von einer leidenschaftlichen Laune hervorgebracht; wenigstens ist sie darin herrschend; der Verstand oder die Vorstellungskraft aber sind da nur zufällig.

*) S. Gesang.

Also ist der Inhalt des lyrischen Gedichts immer die Aeußerung einer Empfindung, oder die Uebung einer fröhlichen, oder zärtlichen, oder andächtigen, oder verdrieslichen Laune, an einem ihr angemessenen Gegenstand. Aber diese Empfindung oder Laune äussert sich da nicht beyläufig, nicht kalt, wie bey verschiedenen andern Gelegenheiten; sondern gefällt sich selbst, und setzet in ihrer vollen Aeußerung ihren Zwek. Denn eben deswegen bricht sie in Gesang aus, damit sie sich selbst desto lebhafter und voller geniessen möge. So singet der Fröhliche, um sein Vergnügen durch diesen Genuß zu verstärken; und der Traurige klagt im Gesang, weil er an dieser Traurigkeit Gefallen hat. Bey andern Gelegenheiten können dieselben Empfindungen sich in andern Absichten äußern, die mit dem Gesang keine Verbindung haben. So läßt der Dichter in der Satyre und im Spottgedicht seine verdrießliche oder lachende Laune aus, nicht um sich selbst dadurch zu unterhalten, sondern andre damit zu strafen. Das lyrische Gedicht hat, selbst da, wo es die Rede an einen andern wendet, gar viel von der Natur des empfindungsvollen Selbstgespräches. Darum ist die Folge der lyrischen Vorstellungen nicht überlegt, nicht methodisch; sie hat vielmehr etwas seltsames, auch wol eigensinniges; die Laune greift, ohne prüfende Wahl, auf das, was sie nährt, wo sie es findet. Wo andre Dichter aus Ueberlegung sprechen, da spricht der lyrische blos aus Empfindung. Gravina hat nach seiner unnachahmlichen Art in gar wenig Worten den wahren Begriff des lyrischen Gedichts angegeben. Die lyrischen Gedichte, sagt er, sind Schilderungen besonderer Leidenschaften, Neigungen, Tugenden, Laster, Gemüthsarten und Handlungen; oder Spiegel, aus denen auf mancherley Weise die menschliche

liche Natur hervorleuchtet*). In der That lernt man das menschliche Gemüth in seinen verborgensten Winkeln daraus erkennen. Dieses ist das Wesentliche von dem innern Charakter dieser Gattung. Doch können wir auch noch zum innerlichen Charakter die Eigenschaft hinzufügen, daß der lyrische Ton durchaus empfindungsvoll sey, und jede Vorstellung entweder durch diesen Ton, oder durch eine andre ästhetische Kraft müsse erhöhet werden, damit durch das ganze Gedicht die Empfindung nirgend erlösche. Nichts ist langweiliger, als eine Ode, darin eine Menge zwar guter, aber in einem gemeinen Ton vorgetragener Gedanken vorkommt. Daß der besonders leidenschaftliche Ton bey dem lyrischen Gedicht eine wesentliche Eigenschaft ausmache, sieht man am deutlichsten daraus, daß die schönste Ode in einer wörtlichen Uebersetzung, wo dieser Ton fehlet, alle ihre Kraft völlig verliert.

Hieraus ist auch die äußerliche Form des lyrischen Gedichtes entstanden. Da lebhafte Empfindungen immer vorübergehend sind, und folglich nicht sehr lange dauern, so sind die lyrischen Gedichte nie von beträchtlicher Länge. Doch schiket sich auch die völlige Kürze des Sinngedichtes nicht dafür; weil der Mensch natürlicher Weise bey der Empfindung, die ihm selbst gefällt, sich verweilet, um entweder ihren Gegenstand von mehrern Seiten, oder in einer gewissen Ausführlichkeit zu betrachten; oder weil das ins Feuer gesetzte Gemüth sich allemal mit seiner Empfindung selbst eine Zeitlang beschäfftiget, ehe es sich wieder in Ruhe setzet.

*) I componimenti lirici sono ritratti di particolari affetti, costumi, virtù, vizj, genj e fatti: ovvero sono specchj, da cui per varj riflessi traluce l'umana Natura. Ragione poetica Lib. I. c. 13.

Natürlicher Weise sollte das lyrische Gedicht wolklingender und zum Gesang mehr einladend seyn, als jede andre Art, auch periodisch immer wiederkommende Abschnitte, oder Strophen haben, die weder allzulang, und für das Ohr unfaßlich, noch allzukurz, und durch das zu schnelle Wiederkommen langweilig werden. So sind auch in der That die meisten lyrischen Gedichte der Alten. Aber der eigentliche Hymnus der Griechen, der in Hexametern ohne Strophen ist, geht davon ab. Auch ist in der That die Empfindung darin von der ruhigern, mit stiller Bewundrung verbundenen Art, für welche der Hexameter nicht unschiklich ist.

Diese Gattung der Gedichte darf in Ansehung der Wichtigkeit und des Nutzens keiner weichen. Hierüber verdienet das ganze Capitel des Gravina, aus dem so eben eine Stelle angeführt worden, gelesen zu werden; denn dieser fürtreffliche Mann hat die lyrische Dichtkunst in ihrem wahren Gesichtspunkt betrachtet, und als ein Philosoph und Kenner der Menschen davon geurtheilet. Von der Wichtigkeit des Liedes ist im Artikel desselben besonders gesprochen worden, und im Artikel Ode wird diese Art in Absicht auf ihren Nutzen beurtheilet. Hier merken wir nur überhaupt an, daß die lyrische Dichtkunst die Gedanken, Gesinnungen und Empfindungen, welche wir in andern Dichtungsarten, in ihren Wirkungen, und meistenstheils nur überhaupt, und wie von weitem sehen, in der Nähe, in ihren geheimesten Wendungen, auf das lebhafteste schildere, und daß wir sie dadurch auf das deutlichste in uns selbst empfinden, so daß jede gute und heilsame Regung auf eine dauerhafte Weise dadurch erwekt werden kann.

Die Griechen hatten ungemein vielerley Arten des lyrischen Gedichtes,

tes, deren jeder, sowol in Ansehung des Inhalts, als der Form, ein genau ausgezeichneter Charakter vorgeschrieben war. Doch können sie in vier Hauptarten eingetheilt werden: den Hymnus, die Ode, das Lied und die Idylle; wenn man nicht noch die Elegie dazu rechnen will, deren Inhalt in der That lyrisch ist. Aber jede dieser Hauptarten hatte wieder ihre verschiedene Unterarten, die wir aber, da die Sache für uns nicht wichtig genug ist, nicht herzählen, sondern den Leser auf Vossens Poetik und die im Artikel Lied angeführte Abhandlung des La Nauze verweisen.

* *

Von der lyrischen Poesie überhaupt, ihren Eigenheiten, ihrer Geschichte, handeln Dacier, vor seiner Uebersetzung des Horaz, Par. 1681. 12. 12 Bd. De la poesie lyrique, de son origine, de son caractère, des changemens qui lui sont arrivés, jusqu'à ce qu'elle soit parvenue à sa perfection; et des poetes qui l'ont cultivée. — Jos. Barnes, in den Prolegom. vor seinem Anakreon, Lond. 1705. 12. (vorzüglich mit Rücksicht auf die Alten.) — Ueber die lyrische Poesie der Alten findet sich vor Ogilvie's Poems on several subjects, Lond. 1762. 4. ein Versuch, in zwey Briefen. — A Dissertation on the rise, union and power, the progressions, separations, and corruptions of poetry and Music ... by D. Brown, Lond. 1763. 4. Some Observations on D. Br. Dissertation ... Lond. 1763. 4. Remarks on some observations .... Lond. 1764. 8. Das erste etwas verändert, unter den Titel: The History of the rise and progress of poetry ... Lond. 1764. 8. Nach dieser Ausgabe in das Französische übersetzt (von Eidous) P. 1763. 12. In das Ital. von Piet. Crocchi, Fl. 1771. 8. In das Deutsche, nach der ersten Ausgabe, und mit Benützung der darüber erschienenen Schriften, mit Anmerkungen und zwey Anhängen, von J. J. Eschenburg, Leipz. 1769. 8. — Dissertation on the Music of the anc. in Burneys Gen. History of Music, Bd. 1. Deutsch durch J. J. Eschenburg, Leipz. 1781. 4. — De la Poesie lyr. des Anc. et des Modernes, von La Harpe, im Mercure, Mon. April 1772 und im 4ten Bd. s. Oeuvr. Par. 1779. 8. 6 Bde. — — Mit mehr Rücksicht auf Theorie handeln davon, in lateinischer Sprache: Vinc. Galli (De lyric. Poem. Syntagma, selectar. Odar. Horat. artificiis ... illustr. Mediol. 1626. 12. — — In italienischer Sprache: Seb. Minturno (Im 3ten Buch s. Arte poetica.) — Vinc. Gravina (Im 13ten Abschn. des 1ten Buches s. Rag. poet. S. 25 der Ausg. von 1731.) — Giov. Mar. Crescimbeni (Sein Werk, Della Bellezza della volgar poesia, Rom. 1700. 4. und im 6ten Bd. der neuen Ausg. seiner istor. della volgar poesia, Ven. 1730. 4. ist größtentheils der lyrischen Poesie gewidmet.) — Frc. Mar. Zanotti (In seinen Ragionamenti dell' arte poetica handelt das 5te von der lyrischen Poesie.) — Auch hat A. Planelli seiner Uebers. der Formeyschen Principes des belles Lettres, einen Abschnitt von der Eintheilung der lyrischen Poesie beygefügt. — — In französischer Sprache: Charl. Batteux (Im 3ten Abschnitt des 2ten Theiles seiner Einleitung in die schönen Wissenschaften, B. 3. S. 1 u. f. — Discours sur la poesie lyrique avec les modeles du genre, tirés de Pindare, d'Anacreon, de Sapho, de Malherbe, de la Motte et de Rousseau. Avec une courte notice de la vie de ces auteurs ... Par. 1761, 12. von J. Bapt. Gossart. — Essai sur la Poesie rhythmique par Mr. (Matth. Ant.) Bouchard, P. 1763. 8. — Essai sur l'union de la Poesie et de la Musique, p. Mr. le Chev. de Beauvoir de Chastellux, P. 1765. 8. Deutsch im 7ten Bde. der Unterhaltungen von C. D. Ebeling,

Ebeling, und Auszugsw. in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1767. S. 379. (Geht aber vorzüglich die Oper an.) — — In englischer Sprache: An Essay on Lyric Poetry, von Ed. Young, welcher sich deutsch im 1ten St. des 2ten Bandes der berl. verm. Schriften befindet. — Jos. Trapp (In der 13ten seiner Praelect. poet. Oxon. 1718. 4. S. 203 u. f. Engl. Ausg. von 1742. 8.) — J. Newberry (In der Art of poetry on a new plan, Lond. 1761. 8. 2 Bd. im 18ten Kap. des 2ten Bd. S. 39.) — Hugh Blair (In der 39ten s. Lectur. Bd. 2. S. 353 Quartausg.) — W. Preston (Thoughts on Lyric Poesie, in den Transact. of the Royal Irish Acad. for 1787. Dubl. 1788. 4 worin er die freyen Sylbenmaße vertheidigt.) — — In deutscher Sprache: Dan. G. Morhof (Im 15ten Kap. s. Unterrichts von der deutschen Sprache.) — Von der musikalischen Poesie, Berl. 1752. 8. (von Chrstn. Gottfr. Krause) Da das Werk vorzüglich die Oper angeht: so ist der Innhalt desselben bey dem Art. Oper zu suchen. — Bey den lyrischen, elegischen und epischen Poesien, Halle 1760. 8. findet sich eine (schlechte) Abhandlung von der lyrischen Poesie. — J. J. Engel (In seinen Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten, Berl. 1783. 8. handelt das 8te Hauptst. S. 277. von dem lyrischen Gedichte.) — J. J. Eschenburg (In seinem Entwurf einer Theorie und Litteratur rc. der 7te Abschn. S. 145.) — J. A. Eberhard (In s. Theorie der sch. Wissensch. S. 262.) — C. Meiners (In dem 18ten Kap. S. 264 f. Grundrisses der Theorie und Gesch. der sch. Wissensch.) — K. H. Heydenreich (In s. System der Aesthetik, S. 269 vorzüglich in dem, dazu gehörigen Excurs, S. 317 u. f.) — Auch gehört noch die Abh. Ueber das Bardiet, von K. F. Kretschman, vor dem 1ten Bd. s. W. Leipz. 1784. 8. hieher. S. übrigens die Art. Lied, Ode u. d. m. —

Bey den Griechen begrif die lyrische Dichtkunst, nachdem die Dichtkunst überhaupt einmahl in verschiedene Gattungen sich getheilt hatte, mancherley Arten von Gedichten in sich, als die Hymnen (welche nicht blos zum Lobe der Gottheit gedichtet waren; denn Dionysius Hal. gedenkt Hymnen des Vaterlandes; und dieser waren wieder sehr mancherley, als Hymni clerici, bey dem Anfange des Festes der besondern Gottheiten, zu ihrer Bewillkommung, und apopemtici, bey dem Ende desselben, gleichsam Abschied von ihnen zu nehmen, gesungen, welchem gemäß dann auch die ersten kurz, die letztern lang waren; propemtici, um von den Göttern eine glückliche Reise zu erlangen; physici, welche die Natur irgend einer Gottheit erklärten; mythici, oder allegorici, welche dieses Lob unter der Hülle irgend einer Allegorie enthielten; genealogici, welche die Abkunft der Gottheiten besangen; peplasmeni, in welchen irgend etwas zu einer Gottheit erhoben wurde; euctici, welche Bitten um irgend ein Gut enthielten; apeuctici, um irgend ein Uebel abzuwenden, u. d. m. In den mehresten war indessen dieser verschiedene Innhalt unter einander vermischt, daher denn auch eine andre Abtheilung derselben, nach den verschiedenen Gelegenheiten, bey welchen, und nach der Art, auf welche sie gesungen wurden, die bessere ist. Prosodieen (προσοδια scil. μελη) hießen diejenigen, welche während den feyerlichen Umgängen gesungen wurden, und deren Sylbenmaaß dem Aristides Quintilianus zu Folge, entweder aus einem Pyrrhichius, einem Jamben und einem Trochäus, oder aus einem Pyrrhichius und drey Jamben, oder aus einem Trochäus, einem Jamben, einem Spondäus und einem Pyrrhichius bestand; Hyporchemata, tanzend gesungen, wann das Opfer auf dem Altare brannte; Stasimen, stehend vor dem Altare gesungen, und in dem Asclepiadischen Sylbenmaaße abgefaßt; Katharmen, bey den Reinigungen gesungen; Kleeten, besondre Anrufungen der Gottheiten, bey den Opfern gesungen; Ephymnen, wenn die Procession von dem Altare

tare sich entfernte. S. übrigens den Art. Hymne. — Dithyramben, die besondern Lobgesänge auf den Bachus, und bey seinen Festen gesungen; allein denn doch nicht Ausschließungsweise auf diese Gottheit eingeschränkt; weil, unter andern, Simonides einen auf den Apoll verfertigt hat. S. übrigens den Art. Dithyramben. — Päanen, ursprünglich Gesänge auf den Apoll, dann auch auf den Mars, endlich auf alle Götter, und sogar auf Menschen; einige Dichter gaben indessen ihren Gesängen, auf die erstere Gottheit, den Nahmen von Nomen, weil sie solche nach eben der Weise abfaßten, nach welcher ursprünglich die Nomen gesungen wurden, und die, dem Pollux zu Folge (L. 4. c. 10.) aus fünf, in verschiedenen Sylbenmaaßen abgefaßten Theilen bestanden. Eine andre Art von Gesängen auf den Apoll hatte, von der Wiederholung eines Verses darin, den Nahmen Philelie, und die Päane auf andere Gottheiten zum Theil, bey den verschiedenen Völkern, auch verschiedene Nahmen, wie z. B. der, zum Anfange eines Treffens, dem Mars gesungene Gesang, Enhyalius, der, auf die Ceres, Persephone, u. a. m. Litterarische Nachr. von dem Päan, liefert unter andern Quadrio, in seiner Storia e ragione d'ogni poesia, Vol. II. Lib. I. S. 494 u. f. — Scolien (s. die, bey dem Art. Lied angeführten Abhandlungen des la Nauze.) — Die verschiedenen Siegsgesänge (ἐπινίκιον sc. ᾆσμα, zu welchen die Gedichte des Pindar gehören.) — Die verschiedenen Hochzeitgesänge, als der Hymenäus, Katakoimesis, Epithalamion und Egersis oder Diegerticus — die verschiedenen Arten von Encomyen oder Lobgesängen — die Proömen, Parthenien, Epoden, u. d. m. über deren verschiedene Form, Sylbenmaaße und Bau, unter andern die verschiedenen Memoires sur la Musique ancienne von Hrn. Bürette in dem 11ten 14ten, 19ten, 23ten und 26ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscript. nachzulesen sind. — —

Lyrische Dichtungsarten der Italiener: Sie ziehen überhaupt Dichtungsarten hieher, welche weder zum Singen gemacht sind, noch Empfindungen darstellen, als Räthsel, Embleme, u. d. m. wahrscheinlicher Weise, weil sie solche sonst nicht gut unterbringen können, und doch gerne alles classificiren wollen. Ich begnüge mich also mit Anführung der wichtigern; als Sonet (s. den Artikel) Canzone, und die verschiedenen Arten derselben, ingleichen Catenen, Monilen, Barzeletten und Ritondellen (s. den Artikel Lied) Villanellen, Gesänge, in welchen die Liebe der Landleute und Schäfer behandelt wird. — Villotten, Trinklieder im neapolitanischen und sicilianischen Dialect — Maggiolaten, Canzonen, im Sylbenmaaße der Ballade, und bey dem Setzen der Mayenbäume gesungen — Canti Carnialesci, oder Karnavalslieder — Oden (s. den Artikel) — Sestinen (sechszeilige Stanzen, wo wenigstens drey Zeilen einen vollen Sinn haben, und die Reime der ersten Stanze, die immer aus einem Hauptworte bestehen sollen, in den folgenden, jedoch nicht an eben der Stelle, beybehalten werden müssen. Die Anzahl dieser Stanzen muß entweder auf 6, oder 12 oder 18 sich belaufen.) — Distesen (Canzonen von acht Stanzen, deren jede aus 7 Zeilen besteht, wovon die erste, durch alle Stanzen hindurch, mit den folgenden ersten Zeilen reimet; doch giebt es auch Distesen, welche davon abweichen.) — Serventesen (Terzinen, welche aber vermittelst des 2ten Reimes der ersten, und des ersten Reimes der zweyten Stanze gleichsam an einander gekettet sind; doch finden auch hier Abweichungen Statt.) — Zingaresche (Eine Art von Terzinen, in welchen Zigeuner redend eingeführt werden.) — Cobbole (Das spanische Coplas und französische Couplet, ursprünglich aus zweyzeiligen mit einander gereimten Versen bestehend, und hernach aus vierzeiligen, in welchen der erste und letzte, und der zweyte und dritte mit einander reimen.) — Siciliane (Gesänge aus Hendekasyllaben beste=

bestehend, so daß sie nach einer gewissen, bey den sicilianischen Seefahrern üblichen Weise, gesungen werden können, und wovon immer zwey und zwey mit einander reimen.) — **Mattinaten** (Nichts als Octaven, deren letzte Zeile aber immer, durch alle Stanzen hindurch, wenn nicht ganz, doch zum Theil, wiederholt wird.) — **Madrigal** (Ursprünglich Darstellung ländlicher, einfältiger Empfindungen, das aus nicht minder als aus sechs, und aus nicht mehr als eilf, höchstens 15 Versen bestehen soll, welche Verse gewöhnlich wieder drey verschiedene Abtheilungen haben. Von dieser Form weicht es indessen sehr oft ab; und die längern nannte man Madrigalessen, so wie die, welche ernsthaften Innhalts sind, Madrigalonen. Madrigali a Corona waren achtzeilige Stanzen, deren zweyte sich mit dem letzten Verse der ersten anfieng, und deren letzte sich mit dem ersten Verse der erstern endigte. Die frühern sollen von Lemno di Pistoja geschrieben, und von Casella, dessen Dante gedenkt, in Musik gesetzt worden seyn (S. Arteaga Gesch. der Ital. Oper, Bd. 1. S. 192 d. d. Uebers.) Zur Zeit des ältern Lorenzo de'Medici fieng man an, diese Art von freyem Gedicht in Musik zu setzen, da man vorher keine andere, als solche, welche von Anfang bis zu Ende in einem durchaus bestimmten Sylbenmaaße abgefaßt waren, gesungen hatte; und alle diese, in Musik gesetzten Gedichte, nannte man nur Canto. So entwickelte sich allmählich die) — **Cantate** (S. diesen Artikel, und, über alles, was die Italiener zu der lyrischen Dichtkunst rechnen, das 2te B. des 2ten Th. von des Quadrio Storia e ragione d'ogni poesia, oder den 3ten Bd. Mil. 1742. 4. und Crescimb. istor. L. 2 und 3. Bd. 1. S. 121. n. A.) Uebrigens soll die älteste Gattung der lyrischen Poesie in Italien, dem Arteaga (a. a. O. S. 188.) zu Folge, die **Ballata** seyn. — —

Lyrische Dichtungsarten bey den **Spaniern**: Ausser den, von den Provenzalen und Italienern angenommenen und den Spaniern, mit den übrigen Völkern Europens, gemeinen, lyrischen Dichtungsarten, als Ode, Sonett (s. diesen Artikel) u. d. m. sind ihnen eigen die **Romanze** (s. diesen Artikel) und e. a. (s. den Art. **Lied**) —

Lyrische Dichtungsarten der **Franzosen**: Ausser denjenigen, welche sie mit andern gemeinschaftlich besitzen, als Ode, Sonet, Madrigal u. a. m. und ihren Chansons, die entweder Liebe oder Wein besingen, sind ihnen eigen: der Chant royal (jetzt aus der Mode, welcher aus 5 Strophen, und jede dieser aus eilf Alexandrinern besteht, wovon der erste und dritte, der zweyte und vierte, der 5te und 6te, der 7te, 8te und 10te, der 9te und 11te mit einander reimen, und wovon der letzte in allen 5 Strophen am Ende wiederholt werden muß.) — Das **Rondeau** (aus dreyzehn Versen, von acht oder zehn Sylben bestehend, und wovon immer fünf weibliche und acht männliche, oder fünf männliche und acht weibliche Reimen sind, die, nach dem 5ten Verse, einen Ruhepunkt, und hinter dem achten und hinter dem letzten Verse einen Refrain haben, der aus den Anfangszeilen des ersten Verses besteht, das aber denn doch Abänderungen zuläßt, nämlich auch aus 6 vierzeiligen Stanzen bestehen kann, so daß die vier Verse der erstern am Schlusse der folgenden vier Stanzen, ihrer Reihe nach, wiederhohlt werden, und die sechste sich mit der Anfangszeile der ersten schließt.) — Das **Triolet** (Eine Art von Rondeau, welchem nur zwey Reime gestattet sind, dessen erster Vers hinter dem dritten, und dessen beyde erste Verse hinter dem fünften wiederholt werden müssen.) — Das oder der **Lai** (Ein aus kleinen Versen bestehendes, mit noch kleinern Versen durchschnittenes Gedicht, welches nur zwey Reime zuläßt.) — Das **Virelai** (Eine längere Art desselben, in welchem die beyden ersten Zeilen ganz, oder zum Theil öfterer wiederholt werden müssen.) — Ferner gehört hierher das **Vaudeville**, Spottlied auf Sitten, nicht auf Personen, deren Panard (Theatr. et Oeuvr. Par. 1763. 12. 4 Bd.)

4 Bd.) und J. Jos. Vade († 1757. Oeuvr. 1758. 12. 3 Bde. 1785. 8. 4 Bde.) vorzüglich geliefert haben; und dessen Ursprung, dem Nahmen nach, Juvenel de Carlencas (Versuch einer Geschichte der . . . Künste 2ter Th. S. 20. d. U.) nach Vire, einer Stadt in der Normandie, sezt, und dessen Urheber Olivier Basselin geheißen haben soll. Uebrigens geben von diesen Dichtarten noch nähern Unterricht die Elemens de la Poes. franç. Bd. 2. S. 152 u. f. — —

Lyrische Dichtungsarten bey den Engländern: Ausser den allgemeinen, als Ode, Romanze, Ballade, u. d. m. bezeichnen sie ihre Lieder (songs) noch, nach Maßgabe des Inhaltes, mit andern Nahmen, als Catch (eine Art von Rundgesang) Ditty, Dirge (ein Gesang traurigen Inhaltes.) Glee (fröhlichen Inhaltes. — —

## Lyrische Versarten.

Vor noch nicht langer Zeit hatten die deutschen lyrischen Dichter sehr eingeschränkte Begriff von den lyrischen Versarten in ihrer Sprache. Fast alles war durch das ganze Gedicht entweder in Jamben, oder Trochäen gesetzt; und die größte Mannigfaltigkeit suchte man darin, daß der jambische, oder trochäische Vers bald länger, bald kürzer gemacht wurde. Um das Jahr 1742 fiengen Pyra und Lange an, einige alte lateinische, oder vielmehr griechische Versarten in der deutschen Sprache zu versuchen*): die Sache fand bald Beyfall, und nach ihnen hat das feine Ohr unsers Ramlers die ersten Versuche zu größerer Vollkommenheit gebracht. Klopstok und einige seiner Freunde sind nicht nur nachgefolget, sondern der Sänger des Messias, der zuerst dem deutschen Ohr den wahren Hexameter hat hören lassen, hat auch einen großen Reichthum fürtrefflicher lyrischer Versarten, theils von den Griechen für unsre Sprache entlehnet, theils neu ausgedacht. Wer sie will kennen lernen hat nur die Sammlung seiner Oden in die Hand zu nehmen, wo die Versarten allezeit zu Anfang jeder Ode durch die gewöhnlichen Zeichen ausgedrükt sind. Wir lassen es dahin gestellt seyn, ob nun wirklich, wie der kühne Dichter irgendwo zu versichern scheinet*), unsre lyrische Verse vor den griechischen selbst einen Vorzug haben. Es ist bereits angemerkt worden, daß zum eigentlichen Liede unsre alten lyrischen Verse sich besser schiken, als die, aus mehrern Arten der Füße zusammengesetzten. Doch hievon wird an einem andern Orte umständlicher gesprochen werden**).

✣ ✣

Ueber die deutschen lyrischen Versarten s. unter andern Hrn. Ramlers Batteux, I. S. 191 u. f. n. Aufl. — Ueber Sprache und Dichtkunst, Hamb. 1779. 8. S. 292.

*) In den freundschaftlichen Liedern.

*) In der Ode: der Bach.

**) S. Versart; Sylbenmaaß.

# M.

## Machtspruch.

(Redende Künste.)

Ein Satz, der sich durch eine vorzügliche Kraft der Wahrheit, oder durch besondere Größe auszeichnet, oder auch von der Zuversichtlichkeit, womit der Redner ihn vorträgt, Stärke oder Gewißheit bekommt. Cicero hat die in der Rede hervorstechenden Gedanken **Lichter**, lumina Orationis, genennt; die Machtsprüche könnten **Blitze**, fulgura Orationis genennt werden. Von dieser Art ist der Ausspruch des Stoikers Hierokles: **Die Wollust für den letzten Endzwek halten, ist eine Lehre für H...***). Diese wenigen Worte zeigen uns die Lehre der ausgearteten Epicuräer**) in einem Lichte, das uns ihre völlige Falschheit und Niederträchtigkeit anschauend erkennen läßt. Von dieser Art ist auch das Wort des Philosophen **Bias**: als einige nichtswürdige Kerle, mit denen er sich auf der See befand, bey entstandenem Sturm zu beten anfiengen, ruft er ihnen zu: **Schweigt ihr! damit die Götter nicht merken, daß ihr da seyd** †).

Der Charakter der Machtsprüche besteht demnach in Wahrheit, oder Größe, mit ungemeiner Kürze und Nachdruk verbunden. Sie bewirken ohne Veranstaltung Ueberzeugung und Bewundrung, und man fühlt sich dabey so mächtig ergriffen, daß man nicht anders denken, oder empfinden kann. Sie gehören deswegen unter die höchsten und wichtigsten Schönheiten der Beredtsamkeit und Dichtkunst, weil sie wichtige und zugleich dauerhafte Eindrüke machen. Was man erst durch langes Nachdenken würde erkennet, oder nach langem Bestreben würde gefühlt haben, kommt uns dabey plötzlich, und wie durch ein Wunderwerk in das Gemüth. Sie sind als kostbare Juwelen anzusehen, sowol durch den Glanz ihrer Schönheit, als durch innerlichen Werth, höchst schätzbar.

Man sieht wol ein, daß nur die grössten Geister fähig sind, solche Machtsprüche zu thun: Köpfe, denen nach langem und gründlichem Nachdenken die wichtigsten sittlichen Wahrheiten in der höchsten Klarheit so geläufig worden, daß sie dieselben mit dem vollesten Nachdruk auf die einfacheste und kürzeste Art sagen können; Seelen, die durch lange Uebung ihrer sittlichen Kräfte sie zu einer Höhe gebracht haben, wo ihnen leicht wird, was andern starke Anstrengung kostete.

Wenn der Redner ein Mann von Ansehen ist, für dessen Denkungsart wir zum voraus eingenommen sind, so hat ein Machtspruch, dessen Wahrheit wir nicht einsehen, in seinem Munde die Kraft uns zu überreden. Die Denker selbst unterstehen sich kaum an den Aussprüchen, die große Männer mit völlig zuversichtlichem und entscheidendem Ton vortragen, zu

*) Ἡδονη τελος πορνης δογμα. S. Aul. Gell. Noct. L. IX. c. 5.

**) Der ausgearteten; denn Epikur war ein wahrer Philosoph, der so niedrig nicht dachte, wie seine spätern Nachfolger, die den wahren Geist seiner Lehre nicht zu fassen vermochten.

†) Diog. Laert.

zu zweifeln; aber für andere, selber wenig denkende Köpfe, macht das Vorurtheil des Ansehens sie völlig zu unzweifelhaften Wahrheiten. Ein solcher Mann darf nur, um alle seine Zuhörer von einer gewissen Classe plötzlich gegen eine Meinung einzunehmen, ihrer mit Verachtung erwähnen. Wenn er z. B. einen Satz etwa so anfienge: **Es hat Narren gegeben**, die dieses, oder das geglaubt haben; so kann er sicher seyn, daß der größte Theil seiner Zuhörer sich nun nicht getraut, diese Sache zu glauben. Solche Machtsprüche gehören unter die Kunstgriffe zur Ueberredung. Hingegen werden sie auch den denkenden Köpfen, wenn der Redner selbst ein Mann von zweifelhaftem Ansehen ist, nur lächerlich. Darum sollen junge Redner und Schriftsteller, deren Ansehen noch nicht feste gesetzt ist, fürnehmlich in Sachen, die noch einigem Zweifel unterworfen, sich solcher Machtsprüche, wodurch sie wegen ihres geringen Ansehens mehr verderben als gut machen würden, sich sorgfältig enthalten.

## Mahlerey. Mahlerkunst.

Diese so durchgehends gefallende und angenehme Kunst scheinet auf den ersten Blik blos für die Belustigung des Auges und für sanftes Ergötzen zu arbeiten: aber eine überlegtere Betrachtung zeiget sie uns in höherer Würde. Wahrscheinlich ist sie in ihrer ersten Jugend, wie die andern schönen Künste, eine bloße Belustigerin gewesen. Schon in den Farben allein, wenn auch keine Zeichnung dazu kommt, liegt Annehmlichkeit; noch halb wilde Völker werden davon gerührt, sammeln die schönsten Federn der Vögel, um ihre Kleider damit zu schmüken, die lebhaftesten bunten Muscheln und die glänzendsten Steine, um Zierrathen davon zu machen. Vielleicht hat es lange gewähret, ehe man gewahr worden, daß Farben, mit Zeichnung verbunden, ein noch mannichfaltigeres Ergötzen verursachen; denn das Wachsthum der Kenntnisse und des Geschmaks ist unbegreiflich langsam. Aber erst, nachdem man dieses gemerkt hatte, wurde der erste Keim der Mahlerey gebildet, die in ihrer ursprünglichen Natur nichts anders ist, als eine Nachahmung sichtbarer Gegenstände auf flachem Grund, vermittelst Zeichnung und Farbe.

Schwerlich wird diese Nachahmung in den ersten Zeiten etwas anderes zum Grunde gehabt haben, als die Belustigung der Sinnen und der Einbildungskraft, die überall bey gemahlten Gegenständen sich mehr vorstellt, als die Sinnen wirklich empfinden. Aber schon bey dieser eingeschränkten Absicht hatte die Mahlerey ein edles und weites Feld zur Uebung vor sich: edel, weil sie die allweise und allwohlthätige Natur nachahmete, die überall Lieblichkeit in Farben und Formen verbreitet hat; weit, weil die Mannichfaltigkeit des Angenehmen dieser Art unermeßlich ist. Noch itzt, da die Kunst durch manches Jahrhundert und durch die Anstrengung der größten Genien in ihren Kräften und Absichten erhöhet worden, ist sie, auch in ihrem eingeschränkteren Wesen allein betrachtet, eine Kunst, die mit Ehren neben der Poesie und Musik stehen kann.

Alles, was die so mannichfaltigen und zum Theil so reichen Scenen der leblosen und lebenden Natur, durch ihre Anmuthigkeit und durch so manchen Reiz vortheilhaftes in uns wirken, kann auch diese vornehmste Nachahmerin derselben ausrichten. Sie befördert in empfindsamen Seelen die Fähigkeit feineres Vergnügen zu fühlen, die der Mensch vor dem Thier voraus hat, und mildert dadurch sei-

ne Gemüthsart: sie macht, daß der Saamen des Geschmaks an Uebereinstimmung, Regelmäßigkeit, Ordnung und Schönheit, in der Seele aufkeimet, und treibet ihn allmählig bis zur Stärke einer erwachsenen Pflanze; sogar die ersten Keime des sittlichen Gefühls werden durch sie ausgetrieben *). Wer wird nicht gestehen, daß die Kunst, alle reizenden Scenen der sichtbaren Natur uns in wolgerathenen Nachahmungen vorzulegen, eine Kunst von schätzbarem Werth sey **)?

Aber die Mahlerey hat noch etwas grösseres in ihrer Natur, als dieses ist; durch Philosophie geleitet, hat sie einen höhern Flug genommen. Sie hat gelernt den Menschen nicht blos zu ergötzen, sondern ihn auch zu unterrichten, sein Herz zum Guten zu lenken, und jede Art heilsamer Empfindungen lebhaft in seinem Gemüthe zu erweken; das Feuer der Tugend in ihm anzuflammnen, und die Schreknisse des Lasters ihm zur Warnung empfinden zu lassen. Aristoteles hat schon angemerkt †), daß es Gemählde gebe, die eben so kräftig sind einen lasterhaften Menschen in sich gehen zu machen, als die moralischen Lehren des Weltweisen; und Gregorius von Nazianz erwähnet in einem seiner Gedichte eines wirklichen Beyspiels hievon. Eine höchst wunderbare Wirkung der Zeichnung und der Farben, die freylich das menschliche Genie in seiner höchsten Kraft nicht würde erfunden haben, wenn nicht die Natur dies wunderbare Problem zuerst aufgelößt hätte. Sie ist es, die uns denkende, innerlich und unsichtbar handelnde, nach Gutem und Bösem strebende, Vergnügen und Schmerzen fühlende Wesen sichtbar gemacht hat. Denn der menschliche Körper ist nach seiner äußern Gestalt im Grunde nichts anders, als seine sichtbare Seele mit allen ihren Eigenschaften *). Sanft und liebenswürdig ist eine wolgeschaffene weibliche Seele, stark, unternehmend und verständig die männliche; beydes zeigen uns die Formen ihrer Körper. Es liegt keine gute noch böse Eigenschaft in der Seele, die wir nicht durch Gestalt und Farbe des Körpers fühlten. Also kann der Mahler so gut die höhere, unsichtbare, sittliche Welt, als die gröbere, körperliche mahlen.

Zwar nicht in dem ganzen Umfang und mit allen kleinen Aeußerungen, wie es die Beredsamkeit und Dichtkunst thun; denn die Mahlerey läßt uns nur den Geist, nur das Kräftigste und Fühlbareste davon sehen; aber mit desto mehr Nachdruk. Der liebenswürdige Blik eines sanften, der wilde Blik eines zornigen Gemüthes, geben uns weit lebhaftere Empfindungen, als wenn wir den einen oder den andern Zustand der Seele, die durch diese Blicke sich zeigen, in der lebhaften Ode lesen würden. Dieses fühlt jeder Mensch. Ein Blindgeborner wird gewiß nie so schnell die Wirkung der Liebe aus den Reden der liebenswürdigsten Schönen empfinden, als der Sehende, der taub wäre; auch wird die stärkste Drohung durch Worte nie so schnell noch so lebhaft in das Herz dringen, als ein grimmiger Blik des Auges von einem drohenden Gesichte. Und eben dieses läßt sich von jeder Empfindung behaupten. Was also die Mahlerey in den Vorstellungen aus der sittlichen Welt an Ausdehnung gegen die redenden Künste verlieret, das gewinnt sie an Kraft, die die Kraft der

*) S. Künste, nicht weit vom Anfange des Artikels III Th. S. 73 f.

**) Man sehe auch den Artikel Landschaft.

†) Polit. Lib. V.

*) S. Schönheit.

der Rede weit übertrifft. Der Musik steht sie an Lebhaftigkeit der Wirkungen nach*), aber unendlich übertrifft sie dieselbe an Ausdehnung ihrer Vorstellungen.

Diese Betrachtung über die Natur und die Kräfte der Mahlerey leitet uns natürlich auf Erwegung der Anwendung, die man davon machen kann, wenn kluge Ueberlegung das Genie des Künstlers leitet. Es wäre sehr zu bedauern, wenn eine so reizende und zugleich mit so lebhafter moralischer Kraft reichlich versehene Kunst nicht in dem ganzen Umfang ihrer Wirkung angewendet würde.

Zuerst dienet sie also, wie bereits angezeiget worden, die mannichfaltigen Scenen der leblosen Natur vorzustellen, die in mehrern Absichten unsre ganze Aufmerksamkeit verdienet. Dieses ist vorzüglich das Geschäfft des Landschaftmahlers. Von der Mannichfaltigkeit und dem Nutzen seiner Arbeit haben wir in einem besondern Artikel ausführlich gesprochen **).

Auch die durch den Fleiß der Menschen verschönerte Natur ist hier nicht zu vergessen: Landschaften mit Aussichten auf schöne Gebäude, auch wol bloße Prospekte, da die Gebäude die Hauptsache ausmachen. Wir haben schon anderswo erinnert, daß die Werke der Baukunst eben den vortheilhaften Einfluß auf uns haben können, den die Schönheit der leblosen Natur hat†). Wer kann die Werke eines Canaletto in Dresden sehen, ohne beynahe alle die sanften Rührungen dabey zu fühlen, die uns die Aussichten auf die Natur empfinden lassen?

Selbst die einzelen kleineren Kunstwerke der Natur, die Blumen, in ihren so unendlich mannichfaltigen und immer ergötzenden Gestalten, und in dem lieblichen Glanz, oder in dem Reichthum ihrer Farben, sind ein nicht unschätzbarer Gegenstand des Geschmaks, der allemal dabey gewinnet. Da es nicht möglich ist, ohne beträchtlichen Aufwand, der selbst das Vermögen der meisten Reichen übersteiget, diesen angenehmen Theil der irdischen Schöpfung aus allen Gegenden des Erdbodens zu sammlen, und in Natur zu besitzen; so muß die Kunst des Mahlers darin uns zu Hülfe kommen, und diese Gattung des Reichthums der Natur uns genießen lassen.

Diese Anmerkungen sind ohne Einschränkung auch auf die Schönheiten der Natur im Thierreich anzuwenden, und um so viel mehr, da diese schon von einer etwas höhern Art sind, weil sie Bewegung, Leben und Empfindung haben; weil sich bey dem beträchtlichsten Theile derselben bereits ein innerer sittlicher Charakter in der äußern Form zeiget. Man muß gar sehr der feinern Empfindungen beraubet seyn, wenn man auf diesen merkwürdigen Theil der Schöpfung ohne lebhaftes Interesse sehen kann; wenn man nicht mannichfaltige, sowol ergötzende, als sonst sehr vortheilhafte Rührungen dabey empfindet. Darum soll die Kunst des Mahlers uns auch zur genauen Betrachtung dieser Gegenstände loken.

Es ließe sich behaupten, daß alle Arten der bis hieher erwähnten Vorstellungen in gewissem Sinne noch unentbehrlicher seyen, als Gemählde von historisch sittlichem Inhalt. Dieses Paradoxum anzunehmen, darf man nur bedenken, daß der Mangel der letztern auf andre Weise, nämlich durch das Schauspiel, kann ersetzt werden, da er in Absicht auf jene Gegenstände durch nichts zu ersetzen ist. Wenn es also nützlich ist, wie daran nicht

*) S. Künste gegen das Ende des Artikels.
**) S. Landschaft.
†) S. Baukunst.

nicht kann gezweifelt werden, daß der Mensch von dem mannichfaltigen Reichthum der Natur so viel kenne, als möglich ist, so muß die Mahlerey zu diesem Behuf nothwendig herbey gerufen werden.

Sie kann auf gar verschiedene Arten uns die Schätze der Natur vorlegen. Die den wenigsten Aufwand erfodert, ist die, welche erst seit einigen Jahren mit dem gehörigen Eifer betrieben wird, durch die Verbindung der Arbeiten des Pinsels und des Grabstichels. Man hat bereits eine beträchtliche Anzahl sehr schätzbarer Werke, darin auf diese Art das Merkwürdigste aus dem Pflanzen- und Thierreich vorgestellt wird; und kürzlich hat man angefangen auf eine ähnliche Art Landschaften zu machen*). Ich wünschte sehr, daß ein Künstler in Dresden auf eben diese Weise den ansehnlichen Vorrath der vorhererwähnten Prospekte des Canaletto herausgäbe. Dieses würde für Künstler und Liebhaber ein neues Feld eröffnen.

Wem noch mehr Aufwand erlaubt ist, der kann durch den Mahler seine Zimmer mit den mannichfaltigen Schönheiten der Natur auszieren lassen. Wie viel besser würde nicht dieses seyn, als der jetzt so durchgehends in den Pallästen der Großen herrschende Geschmak, durch goldene, blos durch eine wilde phantastische Zeichnung sonderbare Zierrathen das Auge zu reizen? Und was sieht es denn endlich, nachdem man es mit so viel Aufwand gleichsam betäubet hat? Nichts als reiche Kleinigkeiten, die den wesentlichen Charakter des itzt herrschenden Geschmaks ausmachen. Wenn ich mir vorstelle, durch was für eine Mannigfaltigkeit der bewundrungswürdigsten Scenen aus der Natur die unzähligen Wände weitläuftiger Palläste könnten ausgeschmükt werden, und denn ihre gewöhnliche gegenwärtige Verzierungen betrachte; so erwekt dieses in meiner Phantasie das Bild irgend einer barbarischen Königin Indiens, die sich ungemein geziert glaubt, wenn Nase, Ohren und Stirne mit strozenden, aber sehr übel angebrachten Juwelen behangen sind.

Bey dem gegenwärtigen Mangel öffentlicher Nationalgebäude, wo die, die leblose Natur schildernde Mahlerey ihre Kräfte zeigen könnte, ist in großen und reichen Städten doch noch eine Gelegenheit vorhanden, wo sie gebraucht werden kann, die Schaubühne, vornehmlich die für die Oper bestimmt ist. Hier hat dieses Fach der mahlerischen Kunst noch Gelegenheit vieles zu thun. Wer es nicht einsieht, daß durch das Kunst- und Geschmakreiche der Opern-Decorationen der Geschmak des Volkes erhöhet und verfeinert werden kann, der erkennet noch nicht allen Einfluß der schönen Künste auf das menschliche Gemüth, wird auch nicht erklären können, warum in den größern Städten Italiens in der Classe der gemeinesten Bürger oft mehr wahrer Geschmak angetroffen wird, als in manchem andern Land unter den vornehmsten*).

Das, was hier von der Anwendung der Mahlerey gesagt wird, hat gar nicht die Meinung, als ob wir dächten, kein Wort könne ohne dergleichen kostbare Veranstaltungen glüklich seyn. Wir bringen blos darauf, daß diese so wie andre Künste, da sie einmal eine unausbleibliche Folge des Ueberflusses sind, und wirklich mit vielem Aufwand mißbraucht werden, besser recht gebraucht und von wahrem und großem Geschmak geleitet werden sollten. Hat man einmal Mahler, und verschwendet man Summen für sie, so ist es aller-

*) Man sehe in dem Artikel Landschaft III Th. S. 148. die Anmerkung.

*) S. Oper.

allerdings wichtig, daß man auch auf die beste und edelste Anwendung ihrer Kunst denke.

Aber noch höher erhebt sich die Mahlerey durch die Vorstellungen aus der sittlichen Welt. Hier kann der Mahler mit dem epischen und dramatischen Dichter, mit dem Redner und dem Philosophen um den Rang streiten. Wir können die mahlerischen Vorstellungen aus der sittlichen Welt in zwey Hauptgattungen eintheilen. Die erste stellt uns die sittliche Natur in Ruhe vor; die andre mahlt sie in Handlung: jede ist wieder entweder historisch, oder allegorisch. Es könnten wol noch andre Eintheilungen gemacht werden; aber wir dürfen uns nicht in Subtilitäten vertiefen. Also: gerade zum Zwek.

Die gemeineste Art ist hier das Portrait, und die meisten Gemählde dieser Art gehören zur ersten Classe, die die Natur in Ruhe vorstellt. Aus dem, was wir über den Charakter des Portraits in seinem Artikel*) sagen werden, läßt sich der Grad seiner Wichtigkeit bestimmen. Alle Arten der wirklich vorhandenen menschlichen Charaktere können uns dadurch vorgestellt werden, und daraus allein erhellet schon seine Wichtigkeit. Der Physiognomiste findet hier reichen Stoff, um seine Kenntnisse zu erweitern.

Zunächst an dieser Art liegt das Ideal einzeler Menschen, für welches wir anderswo den Namen des Bildes vorgeschlagen haben**). Aber es erfodert schon einen größern Mann, als das bloße Portrait; und kann von großer Wirkung seyn. Es dienet zur Vorstellung der Heiligen, der Helden und überhaupt großer Charaktere. Indem es uns Menschen von höherer Denkungsart und höhern Empfindungen vorstellt, als wir sie in der Natur zu sehen gewohnt sind, dienet es zur Erhebung des Gemüthes*). Hierher gehören endlich auch einzele allegorische Bilder, die Tugenden, Laster, Eigenschaften, sittlich handelnder Wesen vorstellen.

Hierauf folget das Gemähld, welches wir die Moral nennen**); es ist mehr unterrichtend als rührend, und kann sowol die Natur in Ruhe, als in Handlung vorstellen, wie an seinem Orte gezeiget worden. Nach dieser Gattung kommt die eigentliche Historie, davon besonders umständlich gehandelt worden †). Hier wird die sittliche Natur in voller Thätigkeit vorgestellt; die Absicht der Historie geht aber mehr auf Empfindung, als auf Unterricht. Endlich folget die große Allegorie, die schwerste aller Gattungen, von welcher auch schon besonders gesprochen worden ††).

Dasjenige, was wir über die Anwendung des Theiles der Mahlerey gesagt haben, die sich mit der leblosen Natur beschäfftiget, erleichtert das, was hier über den Gebrauch der sittlichen Mahlerey zu sagen ist. Man sieht überhaupt, daß sie auf unzählige Art vortheilhaft auf den Verstand und auf die Empfindungen wirken könne. Da der Mahler alle guten oder schlimmen Eigenschaften des sittlichen Menschen auch dem körperlichen Auge sichtbar machen, und dadurch Charaktere, Bestrebungen der innern Kräfte, Empfindungen von allen Arten nachdrüklich vorstellen kann: so darf er, um sehr nützlich zu seyn, nur gut geleitet werden.

Die Griechen glaubten nicht ohne guten Grund, daß die Vorstellungen ihrer Götter und Helden, zur Unter-



*) S. Portrait.

**) Artikel Historie II Th. S. 623.

*) S. Statue.

**) S. Moral.

†) Artikel Historie.

††) S. Allegorie I Th. S. 73 ff.

stützung der Religion des patriotischen Eifers sehr dienlich seyn; und die römische Kirche, der gewiß Niemand eine höchst feine Politik zur Unterstützung ihrer Lehre und ihrer Hierarchie absprechen wird, braucht die Gemählde ihrer Legenden mit großem Vortheil. Auch bey dem gemeinesten Volke findet man sie, wiewol in höchst elender Gestalt, was die Kunst betrifft, und meistens von kindisch abergläubischem Geiste, nach dem Inhalt; und doch sind sie auch in dieser Verdorbenheit nicht ohne Wirkung. Daraus läßt sich leicht abnehmen, was man damit ausrichten könnte, wenn anstatt dummer Anachoreten, oder pöbelhaft abergläubischer Heiligen, solche Personen vorgestellt würden, die eine Zierde der Menschlichkeit gewesen; wenn anstatt kindischer Historien, die ihren Werth blos von Aberglauben und Vorurtheil haben, die Thaten vorgestellt würden, wodurch die menschliche Natur sich in ihrer wahren Größe zeiget; oder auch nur solche, wo man den Menschen in seiner eigentlichen wahren Gestalt, von aller Verstellung und von dem Unrath der Moden und vieler elenden durch bürgerliche Einrichtungen entstandenen Verunzierungen befreyt, erbliken würde? Selbst das blos reine, wahre Historische, das uns Sitten, Gebräuche, Lebensart und Charakter verschiedener Völker und Stände unter den Menschen abbildet, kann schon seinen vielfältigen Nutzen haben.

Darum sollte man nicht nur die Mahler ermuntern, dergleichen nützliche Gemählde aus der sittlichen Welt mit der besten Wahl und dem besten Geschmak zu verfertigen, sondern auch auf Mittel denken, den Gebrauch derselben so viel als möglich ist zu erleichtern. Da aber das, was wir dieses Punkts halber bey Gelegenheit der Vorstellungen aus der leblosen Natur gesagt haben, sich leicht auch hierauf anwenden läßt: so wäre es überflüßig, hier umständlicher zu seyn. Ich will nur eins erinnern. Sollte nicht jeder, wenigstens freye Staat, in dem die schönen Künste einmal eingeführt worden, öffentliche Tempel, oder Porticos haben, die dem Andenken der größten Männer des Staats gewidmet wären, wie in Athen der Porticus, der Pöcile genennt wurde? Sollten nicht da die Bilder und die Thaten dieser Männer zur Nacheiferung auf das vollkommenste gemahlt seyn? Sollten nicht öffentliche Feyerlichkeiten eingeführt seyn, die jenen Eindrüken noch mehr Nachdruk gäben? Mit Vergnügen erinnere ich mich in der Schweiz etwas gesehen zu haben, das hier einschlägt. In Lucern ist eine lange Brüke, welche von dem größern Theil der Stadt in den kleinern führet; und, weil sie mit einem Dache bedekt ist, eine offene Gallerie vorstellt. In einer mäßigen Höhe ist immer zwischen zwey gegenüberstehenden, das Dach unterstützenden Pfeilern ein Gemählde, dessen Inhalt sich auf die Geschichte der Stadt beziehet. Daher kaum eine ansehnliche Familie in der Stadt ist, die nicht ihr angehörige Männer in ehrenvollen Rollen auf diesen Gemählden erblikte.

Nach diesen Betrachtungen über die verschiedenen Gegenstände, und Anwendungen der Kunst des Mahlers, kommt nun die Frage vor, durch was für Mittel er zu seinem Zwek komme, oder was er zu thun habe, um ein lobenswerthes Gemählde zu verfertigen. Man sieht ohne Mühe, daß alles auf folgende Punkte ankomme: 1. auf eine gute Wahl, oder Erfindung seines Stoffs; 2. auf eine geschikte Anordnung desselben; 3. auf richtige Zeichnung; und 4. auf ein gutes Colorit, mit Inbegriff aller guten Eigenschaften, die

die von der Farbengebung herkommen. Dieses sind gerade die vier Punkte, die der Herr von Hagedorn in der Ordnung, wie sie hier stehen, in seinem fürtrefflichen Werk über die Mahlerey, sehr umständlich und gründlich abgehandelt hat. Wir haben jedem Punkt, und manchen Unterabtheilungen derselben eigene Artikel gewidmet. Also bleibet hier nur noch zu bemerken übrig, wie die Vollkommenheit des Gemähldes überhaupt von diesen vier Punkten abhänge. Das in seiner Art vollkommene Gemählde muß einen dem Geist oder Herzen interessanten Gegenstand so vorstellen, daß er nach Maaßgebung seiner Art, die beſtmöglichste Wirkung thue. Dieses geschieht, wenn das Auge zu der genauen Betrachtung des Gemähldes angelokt wird; wenn es das Ganze gehörig übersehen und seine Art genau erkennen kann; wenn dieses Ganze einen lebhaften und vortheilhaften Eindruk auf den Geist oder das Herz macht, welcher durch die Betrachtung der Theile immer unterhalten und auch verstärkt wird.

Ohne gute Wahl, oder geschikte Erfindung kann das Ganze nicht interessant seyn. Ich besinne mich irgendwo ein Stük gesehen zu haben, darin nichts, als der geschundene und aufgeschnittene Rumpf eines geschlachteten Ochsen, aber mit so wunderbarer Kunst vorgestellt war, daß man nicht ohne Wahrscheinlichkeit den Rubens für den Urheber desselben hielte. Warum soll man doch ein solches Stük mit dem Namen eines Gemähldes beehren? Wenigstens wird doch niemand sagen dürfen, daß es ein Werk des Geschmaks sey. Es kann auch zu nichts anderm dienen, als daß der Mahler es als ein Studium für das Colorit in seiner Werkstatt habe, so wie man bey allen, die die zeichnenden Künste üben, Bruchstüke von Statüen, Hände, Füße, halbe Köpfe u. d. gl. in Gyps hangen sieht.

Von den verschiedenen Gattungen des interessanten mahlerischen Stoffes ist bereits hinlänglich gesprochen worden. Auch ist anderswo angemerkt*), was der Mahler, so wie jeder anderer Künstler, wegen der Wahl und Erfindung überhaupt zu beobachten habe. Er muß aber besonders als ein Mahler wählen, und dabey voraussehen, ob der Gegenstand fähig ist, wie es die besondern Bedürfnisse seiner Kunst erfodern, behandelt zu werden; ob er z. B. sich so anordnen lasse, daß er auf einmal, als ein Ganzes, dem nichts fehlet, und das sich dem Auge gefällig darstellt, könne übersehen werden; ob alles, was dazu gehört, so wird können geordnet, gezeichnet, erleuchtet und gefärbt werden, daß das Auge immer gereizt und der Geist immer befriedigt werde. Es können sowol in der leblosen Natur, als in den Handlungen der Menschen Dinge vorkommen, die der Redner, oder der Dichter sehr vortheilhaft brauchen könnte, die sich aber für den Mahler gar nicht schiken; weil er alles aus einem einzigen Gesichtspunkt übersehen muß, und in Handlungen nur einen einzigen Augenblik vorstellen kann. Also gehören zur Wahl nicht nur Geschmak und Verstand, sondern Einsichten in das Besondere der Kunst. Wie bisweilen die fürtrefflichste Ode für die Musik ein schlechter Stoff seyn kann, weil sie schlechterdings nicht nach den Regeln dieser Kunst kann behandelt werden: so geht es auch hier.

Durch die geschikte Anordnung wird das Gemählde nicht nur zu einem vollständigen Ganzen, zu einem einzigen, von allen andern Dingen abgesonderten Gegenstand, den man



*) S. Wahl der Materie; Erfindung.

an sich, und ohne etwas anderes dabey zu haben, völlig fassen und betrachten kann *); sondern er bekommt auch eine gefällige und anreizende Form, eine Klarheit, die ihn faßlich macht, und eine Gestalt, die das, was sein Wesen bestimmt, von dem Zufälligen ohne Mühe unterscheiden läßt.

Durch die Zeichnung bekommt jeder Gegenstand die wahre Form, die in dem Gemüthe das bewirkt, was sie wirken soll. Durch sie kommt also der Geist und die vornehmste Kraft in das Gemählde. Denn hauptsächlich wirken die in der Natur vorhandenen, oder durch die Phantasie geschaffenen körperlichen Gegenstände durch ihre Form. Auch kommt hauptsächlich von der Zeichnung die wunderbare Wirkung, daß wir auf einem flachen Grund einige Dinge wie ganz nahe bey uns, andre als sehr entfernt erbliken. Daß die größte Kraft des Gemähldes von der Zeichnung abhange, wird an seinem Orte umständlich gezeiget werden **). Die Phantasie kann leichter die Farben ergänzen, die dem Kupferstiche fehlen, als sie im Stand ist, die Zeichnung, wo sie im Gemählde fehlet, zu ergänzen. Selbst die Landschaft kann blos durch Zeichnung von der höchsten Richtigkeit, so wahr und so natürlich geschildert werden, daß wir eine wirkliche Aussicht in der Natur zu sehen glauben, und uns Farben hinzudenken.

Endlich giebt das Colorit, in seinem ganzen Umfange genommen, dem Gemählde die letzte Vollkommenheit, und vollendet die, durch die Zeichnung angefangene Täuschung des Auges, das nunmehr das Gemählde nicht mehr für ein Schattenbild, wie es in der That ist, sondern für etwas in der Natur vorhandenes hält; daß man ein wirkliches Land, und lebende Menschen vor sich zu sehen glaubt. Durch die liebliche Harmonie der Farben aber wird das Auge auf das Angenehmste gerühret, daß es sich mit Lust mit Betrachtung des Gegenstandes beschäfftiget.

*) S. Ganz.
**) S. Zeichnung.

Dieses sind also die Talente und Künste, wodurch das Gemählde zu einem vielwirkenden Werk des Geschmaks gemacht wird. Nun bleibet uns zur vollständigen Beschreibung dieser schönen Kunst noch übrig anzuzeigen, auf wie vielerley Art der Mahler den gewählten Gegenstand vermittelst der vier beschriebenen Arbeiten im Gemählde zur Wirklichkeit bringet. Denn es ist auf gar vielerley Weise möglich, denselben Gegenstand gut zu mahlen.

Gegenwärtig wird das Mahlen mit Oelfarben, das den Alten unbekannt war, für die vornehmste gehalten; wir haben ihr Verfahren besonders beschrieben *). Nach diesem kommen die verschiedenen Arten mit Wasserfarben zu mahlen vornehmlich in Betrachtung **), mit denen man entweder auf frischen Mörtel, womit die Mauern bekleidet werden ***), oder auf trokene Mauern, auf Holz, Leinwand, Papier oder andern Grund mahlet. Eine besondere Art ganz kleine Gemählde mit Wasserfarben zu mahlen, wird Miniatur genennt †). Eine dritte Art ist die den Alten gebräuchliche, und vor kurzem wieder neu erfundene Art, der man den Namen der Encaustischen Mahlerey gegeben ††). Die vierte bedienet sich trokener Farben, und ist unter dem Namen Pastel †††) bekannt. Die fünfte braucht Farben von feinem zerriebenen Glas, auf einem

*) S. Oelfarbmahler.
**) S. Wasserfarben.
***) S. Fresko.
†) S. Miniatur.
††) S. Encaustisch.
†††) S. Pastel.

nem im Feuer dauerhaften Grunde; wenn das Gemählde fertig ist, so wird es im Feuer auf dem Grund eingebrannt. Dieses ist die Schmelzmahlerey *), oder das Emailliren. Die sechste Art ist das Mosaische, oder Musaische **), nach welcher durch Nebeneinandersetzung unzähliger kleiner Stüke von gefärbtem Glas, das Gemähld herausgebracht wird. Vor einigen Jahrhunderten war die Glasmahlerey †), die auf die Fenster, vornehmlich der Kirchen angebracht wurde, sehr gewöhnlich, ist aber gegenwärtig beynahe völlig abgekommen. Zu allen diesen Arten kann man die hinzusetzen, da vermittelst gefärbter Wolle, oder Seide, Gemählde auf Tapeten oder andern Gewandstoffen eingestikt, oder eingewirkt werden, worunter die so genannten Chaillots, wo das Gemähld in eine Art Sammet eingewirkt ist, wie auch die so genannten Haute- und Basse-Lisses die merkwürdigsten sind. Diese so vielfältigen Arten zu mahlen beweisen, wie herrschend der Geschmak an der Mahlerey zu allen Zeiten gewesen, da man so mannichfaltige Mittel ausgedacht hat, sie auf alle mögliche Weise überall anzubringen.

Von dem Ursprunge dieser Kunst läßt sich, wie von den ersten Anfängen der andern schönen Künste nichts gewisses sagen. Die Mahlerey scheinet nicht so unmittelbar von leidenschaftlichen Empfindungen entstanden zu seyn, als die Musik, der Tanz und die Dichtkunst; doch hat sie ebenfalls einen allen Menschen gemeinen und angebornen Trieb, die Neigung, Dingen, die wir täglich um uns haben, eine gefällige Form und ein angenehmes Ansehen zu geben, zum Grunde: aber hier mußte schon Ueberlegung zu diesem Hang zur Verschönerung hinzukommen. Es ist also nicht zu vermuthen, daß die Mahlerey, so wie Musik und Dichtkunst, schon bey ganz rohen Völkern in Gang gekommen sey. Zeichnung scheinet aus dem Schnitzen der Bilder entstanden zu seyn. Da sich die Menschen überall gleichen, und wir noch itzt sehen, wie müßige Hirten ihre Stäbe, Becher, oder etwas anders von ihren wenigen Geräthschaften, mit Schnitzwerk verzieren, so mag es auch ehedem gewesen seyn. Daher mag der noch sehr rohe Mensch auf den Einfall gekommen seyn, auch auf die hölzernen Wände seiner Hütte Figuren einzuschneiden. Wie aus diesem, bey zunehmendem Nachdenken über die Verschönerung der Dinge, die verschiedenen Arten zu zeichnen nach und nach entstanden seyen, läßt sich gar wol begreifen. Auch die Verbindung der Farben mit der Zeichnung, wodurch eigentlich der Grund zur Mahlerey gelegt worden, ist leicht zu erklären. Die Menschen haben ein natürliches Wohlgefallen an schönen Farben, und suchen beym ersten Aufkeimen des Geschmaks am Schönen, ihren Kleidern und andern Dingen schöne Farben zu geben. Die Säfte verschiedener Pflanzen boten sich zuerst dazu dar, und es war ganz natürlich, diese beyden Arten der Verschönerung der Dinge zu vereinigen.

Auf diese Weise kann man auf die Spur kommen, wie der erste Keim der Mahlerey entstanden ist. Von da aus mußte freylich noch mancher Schritt gethan werden, mancher neue Einfall hinzukommen, bis die Kunst eine etwas ausgebildete Gestalt bekam. Von den blos groben Umrissen und dem Aufstreichen durchaus gleich heller Farben, bis auf die Vollständigkeit und völlige Richtigkeit der Zeichnung, bis auf die sehr feine Entdekung, daß durch genaue Abstufung von Licht und Schatten, auch die Run-

*) S. Schmelzmahlerey.
**) S. Mosaisch.
†) S. Glasmahlerey.

Rundung der Körper, durch die Mittelfarben endlich ihr ganzes Ansehen könne nachgeahmt werden, war ein sehr langer und schwerer Weg zurük zu legen. Ein nicht minder langer, nur vom Genie zu entdekender Weg war auch nöthig, der angefangenen Kunst, einzele sichtbare Gegenstände nachzuahmen, nach und nach die Veredlung und Erhöhung zu geben, wodurch sie zu einem so vollkommenen Mittel worden ist, so mannichfaltig ergötzende, den Geschmak und die Empfindung erhöhende Vorstellungen dem Auge darzustellen.

Wenn wir den Griechen glauben, so ist von allen diesen unzähligen Schritten und Erfindungen keine, die man nicht ihnen zu danken hätte; sie nennen den, der zuerst versucht hat, Umrisse zu zeichnen; den, der zuerst erfunden hat, Farben zu mischen; den, der zuerst mehrere Farben zu einem Gemählde gebraucht; der die Abwechslung des Lichts und Schattens erfunden; der die verschiedenen Stellungen und Bewegungen ausgedrükt hat, und mehr dergleichen Dinge. Wir haben aber bereits im Vorhergehenden angemerkt *), wie wenig diesem Vorgeben zu trauen, und wie zuverläßig falsch das meiste davon sey.

Wahrscheinlich ist es, daß die ersten Gemählde, die einigermaaßen diesen Namen verdienen, nicht Werke des Pinsels, sondern der Nadel, oder aus gefärbten Steinen zusammengesetzte Werke gewesen, und daß von gestikten, gewürkten oder mosaischen Mahlereyen die andern Arten der Gemählde entstanden seyen **). Die Babylonier aber haben unstreitig eher als die Griechen buntgewürkte Tapeten gehabt, in welcher Arbeit sie vor andern Völkern berühmt worden †).

*) S. Künste.

**) S. Mosaisch.

†) Colores diversos picturae intexere Babylonios maxime celebravit. Plin. L. XX. c. 45.

Und die Griechen können nicht in Abrede seyn, daß nicht die Phrygier eher als sie gestikt haben *).

Darum bleibet aber diesem geistreichen, an Genie und Geschmak alle Nationen übertreffenden Volke, noch genug Verdienst um die Mahlerey übrig. Denn unstreitig haben alle Theile derselben, sowol was das Mechanische der Ausführung, als was den Geschmak, den Geist und die Anwendung der Kunst betrifft, von den Griechen die höchste Vollkommenheit bekommen, und sie sind hierin die Lehrmeister aller nachherigen Völker, und ihre Werke die Muster aller spätern Werke der Mahlerey geworden.

Gar frühe, und vor Homers Zeiten, scheinet die Mahlerey wenigstens unter den griechischen Colonien in Asien eine ziemlich reife Gestalt erlangt zu haben, da man schon damals hat unternehmen können, Gemählde von historischem Inhalt auf Gewänder zu stiken, wie wir von diesem Vater der griechischen Dichtkunst lernen: und schon von der Zeit des ersten persischen Krieges ist sie so weit gebracht gewesen, daß große historische Gemählde etwas gemeines und gangbares müssen gewesen seyn, da die Athenienser schon nach einer alten Gewohnheit in dem Portikus, der Pöcile genannt wurde, die marathonische Schlacht haben abmahlen lassen. Aber es wäre hier zu weitläuftig, dem allmähligen Wachsthum der Kunst, so weit es sich thun läßt, nachzuspüren. Wer Lust hat dieses zu thun, kann aus dem Werke des Junius über die Mahlerey der Alten die meisten Quellen, woraus Nachrichten zu schöpfen sind, kennen lernen; Plinius aber, und von unsern einheimischen Kunstgeschichtschreibern Winkelmann, werden ihm verschiedene merkwürdige Epochen der Kunst an die Hand geben. Auch wird

*) Plin. L. VIII. c. 49.

wird er sowol aus diesen Schriftstellern, als auch den in Kupfer gestochenen Gemählden, die Pietro Santo Bartoli herausgegeben, aus denen, die der Engländer Turnbull *), aber nur nach Copien von Copien, in 50 Platten hat stechen lassen, und endlich aus denen, die im alten Herkulanum entdekt worden, und aus der Sammlung, die der Graf Caylus mit Farben illuminirt herausgegeben hat **), erkennen können, wie weit die Griechen und nach ihnen die Römer die Kunst gebracht haben.

Man muß ihnen die höchste Richtigkeit und den vollkommensten Ausdruk der Zeichnung zugestehen; Theile, in denen die neuern Mahler den alten nie gleich gekommen sind. Aber in Ansehung der Anordnung und Gruppirung, besonders in der perspektivischen Zeichnung, glaubet man durchgehends, und wie es scheinet, nicht ohne Grund, daß unsre Künstler die alten übertreffen. In der That ist in dem, was uns von alten Gemählden übrig geblieben ist, eine Einfalt, die wenig überlegtes, in Ansehung dieses Theiles, verräth. Man sollte daher glauben, daß die Alten ihre ganze Aufmerksamkeit nicht sowol darauf gerichtet haben, daß das Ganze des Gemähldes gut in das Auge falle, als darauf, daß jede einzele Figur redend sey. Gar oft sind die Figuren auf einer Linie neben einander gestellt; aber fast allemal merket man ohne großes Forschen, was jede bey der Handlung denkt und empfindet.

Weil die Alten nicht mit Oelfarben, sondern meistentheils mit Wasserfarben mahlten, so waren ihre Farben lebhafter und heller, als sie itzt in der Oelmahlerey sind. Daher konnten freylich ihre Gemählde die vollkommene Täuschung, die aus der genauesten Beobachtung des Hellen und Dunkeln, der völligsten Harmonie, dem Verflossenen und Geschmolzenen der Oelfarben entstehet, nicht haben. Man hat einige Mühe, sich an die Schönheit der allemal hellen Farben, und an die Schwachheit des sogenanten Helldunkeln, das in den Gemählden der Alten ist, zu gewöhnen. Daß ihr Colorit auch dauerhaft gewesen, läßt sich daraus schließen, daß viele Gemählde etliche Jahrhunderte, nachdem sie verfertiget worden, noch die Bewunderung der Römer gewesen. Wiewol wir vom Cicero lernen, daß viele ausgeblaßt sind *). Vermuthlich haben sie durch öfteres Uebermahlen, wie noch itzt geschieht, ihnen die Dauer gegeben. Plinius sagt, daß Protagoras das Gemählde vom Jalysus, welches er für die Rhodier gemacht, viermal übermahlt habe.

Alles zusammen genommen, möchte bey Vergleichung der alten und neuen Kunst der Mahlerey der Ausschlag doch wol den Neuern günstig seyn, ob sie gleich in einem so sehr wichtigen Theile, als die Kraft der Zeichnung ist, jene nicht erreichen.

In Ansehung des Inhalts und der mannichfaltigen Anwendung der Kunst, haben wir nichts vor den Alten voraus. Von den kleinern Spielen der Phantasie, bis auf die höchsten historischen und allegorischen Gemählde, haben sie eben so große Man-

*) Turnbulls Sammlung, die 1740 in London herausgekommen, ist nach Zeichnungen gemacht, die der berühmte D. Mead besaß, und die ehedem dem Cardinal Maßimi gehört hatten. Dieser soll sie aus einer ältern Sammlung gemahlter Zeichnungen, die nach einiger Vermuthung dem Raphael gehört haben, und in der Bibliothek des Escurials aufbehalten worden, haben copiren lassen.

**) Recueil des peintures antiques, à Paris 1757. fol.

*) Quanto colorum pulchritudine et varietate floridiora sunt in picturis novis pleraque, quam in veteribus? De Orat. III.

Mannigfaltigkeit des Stoffs bearbeitet, als unsre Künstler. Carrikaturen und Burlesken, die die Griechen Gryllen nannten*), Blumen- Frucht- und Thierstüke, Landschaften, Portraite, Sinnbilder, Satyren, Schlachten, Gebräuche, Historien, Fabeln und Allegorien; alle diese Arten waren bey ihnen häufig im Gebrauch, und auf weit mehrere Arten, als jetzt geschieht, angebracht. Ihre öffentlichen und Privatgebäude wurden an Wänden mehr bemahlt, als gegenwärtig geschieht, selbst ihre Schiffe wurden mit Mahlerey verziert, wozu bey dem Mangel der Oelfarben das Encaustische sich schikte. Also besaß Griechenland eine erstaunliche Menge Mahlereyen, sowol unbewegliche an den Wänden der Gebäude, als bewegliche auf Tafeln, wie unsre itzige Stafeleygemählde, und auch ganz kleine, die man in der Tasche mit sich herumtrug.

In dem eigentlichen Griechenland scheinet die Kunst erst um die 90. Olympias ihr männliches Alter erreicht zu haben. Denn Apollodorus, der um diese Zeit gelebt hat, wird für den ersten angegeben, der durch Licht und Schatten den Gemählden Haltung gegeben**); und Plinius sagt ausdrüklich, daß zu seiner Zeit kein Gemählde eines ältern Meisters der Kenner Auge auf sich gezogen habe, welches auch Quintilian bestätiget†). Aber noch lange sollen die griechischen Mahler nur vier Farben gehabt haben. Zwar weiß man gegenwärtig, daß außer dem Weißen und Schwarzen drey Farben für alle mögliche Tinten hinlänglich sind††); aber wir sehen aus einer Stelle des Plinius, daß die Mahler vor Alexanders Zeit diese Verschiedenheit der

*) S. Plin. L. XXXV. c. 10.

**) S. Plutarch, in der Abhandlung, ob die Athenienser im Krieg, oder im Frieden größer gewesen.

†) Instit. Or. L. XII. c. 10.

††) S. Farbe.

Tinten mit ihren vier Farben nicht erreicht haben*).

Wie lange sich die Kunst auf der hohen Stufe, auf der sie zu Alexanders Zeiten gestanden, erhalten habe, läßt sich nicht bestimmen. Gewiß ists, daß zu Cäsars Zeiten noch große Mahler gewesen, und es scheinet, daß Timomachus, der verschiedenes für diesen Diktator gemahlt hat, den besten unter den alten Mahlern wenig nachgegeben habe**). Und doch nennt Plinius die Mahlerey eine zu seiner Zeit dem Untergang nahe Kunst†).

Wie weit die alten Hetrusker die Kunst des Mahlens getrieben haben, läßt sich nicht sagen. Aus den hetrurischen Geschirren, die noch häufig gefunden werden, sieht man, daß sie gute Zeichner gewesen. Denn man findet da Figuren von schönen Verhältnissen, einer sehr guten und dabey nachdrüklichen Zeichnung; aber über das Colorit der Mahler dieser Nation sind wir in völliger Ungewißheit.

Unter den spätern Kaisern kam die Mahlerey in Abnahme, und wurde so barbarisch, als die Sitten. Es blieben zwar in Rom, und noch mehr in Griechenland und in Constantinopel Mahler genug übrig; aber die wahre Kunst war größtentheils verschwunden und blieb viele Jahrhunderte durch in dem Zustande der Niedrigkeit. Merkwürdig ist indessen, daß außer der Bildschnitzerey eine Art auf Holz zu mahlen, die dem Wind und Wetter widerstund, wie die encaustische Mahlerey in den mittlern Zeiten

*) Zeuxim Polygnotum et Timantam et eorum, qui non sunt usi plus quam quatuor coloribus, formas et lineamenta laudamus: at in Actione, Nicomacho, Protogene et Apelle jam perfecta sunt omnia.

**) Man sehe hiervon Junium im Catalogo Pict.

†) Hactenus dictum sit de dignitate artis morientis. L. XXXV. c. 5.

Zeiten selbst bey den Pommerschen Wenden angetroffen worden *). Auch finde ich in der Beschreibung der öffentlichen Gemähldе in Venedig, daß im Jahr 1071 in der Marcuskirche mosaische Gemählde nach Cartons, welche aus Constantinopel gekommen, verfertiget worden. Ueberhaupt ist anzumerken, daß die Mahlerey durch alle Jahrhunderte der so genannten mittlern Zeiten immer getrieben worden. Aber der Geschmak und das Hohe der Kunst fehlten ihr, bis beydes gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts wieder zu keimen anfieng. Man hat wenig auf die Nachrichten zu achten, die uns die welschen Schriftsteller von Wiederauflebung der Mahlerey im dreyzehnten und vierzehnten Jahrhundert geben. Denn Mahler, dergleichen ihr Giotto und Ciambue waren, hatte es auch seit dem Verfall der Kunst in allen Jahrhunderten und in allen gesitteten Ländern von Europa gegeben; daher können gedachte Männer keine Epoche ausmachen. Die ersten wahren Mahler der neuern Zeit, bey denen die eigentliche Wiederherstellung der Kunst anfängt, sind **Leonhardo da Vinci** und **Michel Angelo**, auf die aber **Titian, Correggio** und **Raphael** bald folgten. Nun verdienet die Epoche der Erfindung der Mahlerey in Oelfarben noch bemerkt zu werden **).

Sonderbar ist es, daß die größten Mahler der neuern Zeit, Vinci, Angelo, Corregio, Titian, Raphael, alle zugleich, zur Zeit der eigentlichen Wiederherstellung der Kunst, am Ende des funfzehnten und Anfange des sechzehnten Jahrhunderts gelebt haben. Wie sehr seitdem verschiedene europäische Nationen gleichsam um die Wette sich beeifert haben, diese Kunst in die Höhe zu bringen, braucht hier nicht wiederholt zu werden, da wir hievon in den Artikeln über die verschiedenen Schulen, so weit die Absicht dieses Werks es erfodert, gesprochen haben *). Man kann sagen, daß die Neuern alle Theile der Kunst auf einen hohen Grad, einige aber auf den höchsten, der möglich ist, gebracht haben. Das einzige, was ihr noch fehlet, ist eine mehrere Vollkommenheit in der Anwendung, wovon weiter oben bereits verschiedenes erinnert worden.

Nur noch eine Anmerkung, womit wir diesen Artikel beschließen wollen. Die Mahlerey gefällt hauptsächlich durch drey Dinge: 1. Durch den lebhaften Ausdruk leidenschaftlicher Empfindungen und großer Charaktere; darin war Raphael der erste Meister, und nach ihm besonders in Charakteren Hannibal Caracci. 2. Durch Schönheit und Annehmlichkeit in Formen, Farben, Licht und Schatten; worin Corregio der erste Meister ist. 3. Durch Wahrheit der Vorstellungen; hierin muß Titian für den ersten Meister gehalten werden; nach ihm aber hat die holländische Schule in diesem Punkt das größte Verdienst. Will man noch die Mannichfaltigkeit eines angenehmen Inhalts dazu rechnen, so haben vielleicht die französischen Mahler hierin das meiste gethan.

* *

Ein Verzeichniß von den, von Griechen über die Mahlerey geschriebenen, aber verloren gegangenen Werken, findet sich, unter andern, im 3ten Kap. des 2ten Buches §. 3. von des Junius Werk, de pictura veterum, und in Fabricii Bibl. Gr. Lib. III. c. 24. §. 10. — Was auf uns gekommen, und hierher gerechnet werden kann, sind: Die Εικονες der

*) Nachricht hievon giebt der im Artikel Künste in der Anmerkung III Th. S. 83. angezogene Schriftsteller.

**) S. Oelfarben.

*) S. Schulen.

der beyden Philostraten, in ihren Werken (Edit. pr. Ven. 1505. f. gr. Olear. Lips. 1709. f. gr. und lat.; französ. von Bl. Vigenere, Bourb. 1596. und was hieher gehört, unter dem Titel: Les tableaux de platte peinture . . . par Blaise de Vigenère, corrigés et augm. Par. Th. Embry, Par. 1615. 1637. f. Deutsch, mit den sämmtlichen Werken, von Dav. Christn. Seybold, Lemgo 1776. 8.) wozu ein Memoire des Caylus, im 29ten Band der Mem. de l'Acad. des Inscript. 4. deutsch, im 2ten Bd. S. 184. der Abhandlung zur Geschichte und Kunst, Alt. 1769. 4. gehört. — Des Callistratus Ἐκφράσεις (bey den Werken der Philostraten.) — Des ältern Plinius Hist. Naturalis (S. die Folge, und den Art. Antik S. 187. a.) — —

Von Neuern sind, ausser den, bey den verschiedenen, von einzelen Arten der Mahlerey handelnden Artikeln, als Encaustisch, Landschaft, u. d. m. angeführten theoretischen Schriften (wozu ich hier alles rechne, was so wol die Eigenheiten der Mahlerey überhaupt angeht, als was den mechanischen und praktischen Theil derselben betrift) dergleichen über die Mahlerey überhaupt folgende geschrieben, und zwar in lateinischer Sprache: L. Bapt. de Alberti, Flor. de pictura, Lib. III. Basil. 1540. 8. und bey dem Vitruvius des Laet. Amstel. 1649. f. Ital. Ven. 1547. 8. und bey dem Werke des Alberti über die Baukunst, von Lud. Domenichi, Nel Monte Reale 1665. f. Bey der ital. Ausgabe des Vinci. Par. 1651. Napoli 1733. f. Französ. von Jean Martin, bey den Archit. Werken des Alberti, Par. 1553. f. Englisch, bey der Ausg. s. Werkes von der Baukunst, von Leoni, 1726. 1739. f.) 3 Bde. (das erste Buch führt die Ueberschrift, Rudimenta, und handelt von Körpern, Licht und Farben mathematisch und physisch; das zweyte, mit der Aufschrift, De pictura, handelt nach einer Erklärung von der Mahlerey, de *Circumscriptione* minorum et majorum superficierum, de *compositione* membror. atque corporum, und de *coloribus*, als worin der Verf. die Bestandtheile der Mahlerey setzt; das dritte, mit dem Titel Pictor, handelt von den Pflichten des Mahlers, und was er zu thun hat, um sich zu bilden.) — Ioa. Molani de Pictur. et Imaginibus sacris Lib. II. Leov. 1570. 1594. 8. — Roberti Fludd, al. de Fluctibus, Tract. de arte Pict. Lib. III. Frcft. 1624. f. — Jul. Ces. Bulengeri . . . De pictura, plastice et statuaria, Lib. II. in s. Opusc. Lugd. B. 1621. 8. Einzeln ebend. 1627. 8. und im 9ten Bd. S. 809. des Gronovschen Thesaurus; Engl. von Th. Malie, Lond. 1657. f. — Francisci Junii de pictura veterum, L. III. Amstel. 1637. 4. emendati et tam multis accessionibus aucti, ut plane novi possint videri; accedit Catal. adhuc ineditus Architect. Mechan. sed praecipue Pictor. Statuarior. Coelator. Tornator. aliorumque artific. et operum quae fecerunt, secund. seriem litterar. digestus . . . a I. G. Graevio, Roter. 1694. f. Engl. 1738. 4. Deutsch, Bresl. 1760. 8. nach der 1ten Ausg. Auch sind sie ins Holländische übersetzt. (Das Werk ist, wie schon der Titel besagt, eigentlich mehr historisch, als theoretisch. Im ersten Buche handelt der Verf. in 5 Kap. vom Ursprunge und Anfange der Mahlerey, von den dazu erfoderlichen Geisteskräften; im zweyten, in 14 Kap. von dem Fortgange der Mahlerey und in der Mahlerey, wodurch und wie nämlich der Mahler gebildet wird; im dritten, in 11 Kap. von dem, was zur Vollkommenheit in der Mahlerey gehört, welche der Verf. in Erfindung, Verhältnisse, Farbengebung, Ausdruk, Anordnung, und endlich in eine besondre, ex singulorum capitum decora concinnitate, mutuaque congruentia entspringende Anmuth oder Grazie setzt.) — Speculum Imaginum veritatis occultae per Symbola et Emblemata, Auct. Jac. Masenio, Col. 1661. 1681. 8. — De Graphice, s. Arte pingendi, das 5te Kap. im 1ten

Buche von Ger. J. Vossius Werke, De Natura Artium (Die Hauptstücke der Mahlerey findet der Verf. im Innhalt, oder der Erfindung, in der Anordnung, in der Farbengebung, und in der Bewegung oder Ausdruck (motu, s. gestu.) — Ioa. Schefferi Argent. Graphice, id est, De arte pingendi, lib. singular. Nor. 1669. 8. (Das Werk besteht aus 85 §§. wovon die ersten vom Umfange und Nutzen, so wie von den verschiedenen Arten und Unterschieden in der Mahlerey u. d. m. der 27te=64 von den, zur Mahlerey gehörigen acht Hauptstücken, als Innhalt oder Erfindung, Zeichnung, Verhältnissen oder Symmetrie, Perspectiv (Mensuratio), Licht und Schatten, Bewegung oder Ausdruck (motus), Anmuth und Farbengebung, und der 65te u. f. von den Mitteln zur Vervollkommung darin handeln, welche der Verf. in natürliche Anlagen, guten Unterricht und fleißige Uebung setzt.) — De inanibus Picturis, Diss. Ioa. Fr. Jungeri, Lips. 1679. 4. (Unter Gemählden dieser Art versteht der Verf. diejenigen, welche entweder bloße Wesen der Einbildung, oder Dinge darstellen, die Anstoß und Aergerniß geben.) — Dissertat. de pictura . . . Auct. Hulder. Sig. Rothmaler, Jen. 1692. 4. — De lectione Poetar. recentior. pictoribus commend. Progr. Ioa. G. Jacobi, Hal. 1766. 4. — De Pictura contumeliosa, Diss. Ioa. Lud. Klüber, Erl. 1787. 4. — Car. Hodoby de Hoda Ars delineandi coloribusque localib. adumbrandi, Poson. 1790. 8. —— Auch gehören hieher noch die, von Ch. Dufrenoy, und Fr. Marsy abgefaßten, und in dem Art. **Lehrgedicht**, S. 186 und 187 angezeigten Lehrgedichte, vorzüglich das erstere wegen des Commentars von Jos. Reynolds bey der engl. Uebers. von W. Mason, York 1783. 4. ——

In italienischer Sprache: Discorso eruditissimo della pittura con molte segrete allegorie circa le muse, bey den Istituzione al comporre in ogni sorte di rima . . di Mar. Equicola, Mil. 1541. 4. — Dialogo di pittura, di Paolo Pino, Ven. 1548. 4. — Trattatello della nobilissima pittura, e della sua arte, della dottrina, e del modo per conseguirla agevolmente, da Mich. Ang. Biondi, Ven. 1549. 8. (ein seichtes Büchelchen.) — Il Disegno del Ant. Franc. Doni dove si tratta della scoltura e pittura, de' colori, de' getti, de' modegli, con molte cose appertenenti a quest' arti, Ven. 1549. 8. — Della nobilissima Pittura, e della sua arte, del modo e della dottrina di conseguirla agevolmente e presto . . . da Biondo, Ven. 1549. 8. — Bey des Vasari Vite de' più eccellenti archit. pitt. e scult. Ital. . . . . Fir. 1550. 4. Liv. und Flor. 1767=1772. 4. 7 Bd. befindet sich, in dem ersten Bande, eine Introduzzione alle tre arti del disegno in 53 Kapiteln, wovon das 15te u. f. unter nachstehenden Aufschriften von der Mahlerey handeln: Che cosa sia disegno e come si fanno, e si conoscono le buone pitture, ed a che, e dell' invenzione delle storie; degli schizzi, disegni, cartoni, ed ordine di prospettive, e per quel che si fanno, ed a quello, che i pittori se ne servono; delli scorti delle figure al di sotto in su e di quelli in piano (worin der V. unter andern erzählt, daß Michel Angelo dadurch es zur Vollkommenheit in den Verkürzungen gebracht, daß er seine Figuren immer vorher in Wachs oder Thon modellirt habe, als welche Methode er zwar für beschwerlich und langweilig, aber doch für die sicherste hält) come si debbono unire i colori a olio, a fresco, o a tempera, e come le carni, i panni, e tutto quello, che si dipinge, venga nell' opera a unire in modo, che le figure non vengano divise, ed abbiano relievo e forza; del dipingere in muro, come si fa, e perche si chiama lavorare in fresco; del dipingere a tempera, ovvero a uovo, su le tavole e tele, e come si può sul muro che sia secco; del dipingere a olio in

in tavola e su le tele (worin er doch dem Johann van Brügge die Ehre der Erfindung der Oehlmahlerey läßt.) del dipingere a olio nel muro che sia secco; del dipingere a olio su le tele; del dipingere in pietra a olio; del dipingere nella mura di chiaro e scurò di varie terrete, e come si contrafanno le cose di bronzo; de gli sgraffiti delle case che reggono all' acqua, quello che si adopri a fargli, e come si lavorino le grottesche nella mura; come si lavorino le grottesche su lo stucco etc. . . . . del musaico de' vetri; dell' istorie e delle figure che si fanno di commesso ne' pavimenti; del Mosaico di legname; del dipingere le finestre di vetro u. s. w.) — L'Aretino, Dial. della pittura, di Lod. Dolce nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parte necessarie che a perfetto pittore si acconvengano: con esempi di pittori ant. e mod. e nel fine si fa menzione delle virtù e delle opere del divin Tiziano, Ven. 1557. Mit etwas verändertem Titel, einer französ. Uebers. und Vorrede von Nic. Vleughel, Flor. 1735. 8. Engl. Glasg. 1770. 8. Deutsch im 1ten Bd. S. 84. der Samml. verm. Schriften . . . Berl. 1757. 8. 6 Bde. (Die sprechenden Personen darin sind Aretino und Fabrini, und der Zweck desselben scheint eine Vergleichung zwischen Rafael, Mich. Angelo und Titian zu seyn, um den erstern und letztern über den andern zu erheben. Im Ganzen wird von dem Werth, dem Nutzen, der Anmuth der Mahlerey, und den Hauptheilen derselben gehandelt, welche letztere der Verf. in Erfindung, Zeichnung und Farbengebung setzt; was aber der Verf. vorzüglich von dem Mahler fordert, ist, daß er seinem Werk Leben und Bewegung gebe, um den Geist des Betrachters seiner Arbeit in Thätigkeit zu setzen, und Empfindung zu erwecken. Die Vorrede von Vleughel ist vorzüglich gegen das unten vorkommende Werk des Engländer Richardson gerichtet.) — Osservazioni nella pittura, di M. Cristofane Sorte, Ven. 1580. 4. — Lettera di Bart. Ammanati sopra le pitture men che oneste, Fir. 1582. 4. — Il Riposo di Raffaello Borghini, in cui si favella della pittura e della scoltura, e de' più illustri pittori e scultori antichi e moderni, Fir. 1584. 8. riform. da Ant. Mar. Biscioni, Fir. 1730. 4. — Parere sopra la pittura, di M. Bernard. Campi, Pittore Cremonese, Crem. 1584. 4. — Discorso d'Aless. Lamo intorno alla scoltura e pittura . . . Crem. 1584. 4. — Trattato dell' arte della pittura, ne' quali si contiene tutta la teorica e la pratica di essa pittura, da Giov. Paolo Lomazzo, Mil. Pitt. diviso in VII libr. Mil. 1584. 4. Eben derselbe Druck dieses Buches mit folgendem neuem Titelblatte: Trat. dell' arte della pittura, scoltura ed architettura, da G. P. Lomazzo, Mil. Pit. div. in VII libri, ne' quali si discorre *de la proportione*, *de' moti*, de' *colori*, de' *lumi*, de la *prospettiva*, *de la prattica de la pittura*, e finalmente delle *istorie* (wie nähmlich die verschiedenen Gottheiten abzubilden sind) d'essa pittura, con una tavola de nomi de *tutti* le pittori, scult. archit. et matemat. ant. e mod. . . . Mil. 1585 und 1590. 4. Engl. durch Haydock, Lond. 1598. f. Französisch, das 1te Buch, Toul. 1649. fol. (Jedes Buch ist noch wieder in besondere Kapitel, als das erste in 30, das zweyte in 23, das dritte in 19, das vierte in 25, das fünfte in 24, das sechste in 65 und das siebente in 33 abgetheilt. Das Verzeichniß der Künstler beschließt das Werk; es begreift aber nur diejenigen in sich, deren Vorschriften oder Arbeiten gelegentlich darin angeführt worden; und von den Mayländischen Mahlern kommt nicht, wie H. v. Murr in s. Biblioth. de Peinture S. 163. sagt, irgend etwas besonders darin vor. Uebrigens gehört zu diesem Werke noch eben dieses Verfassers Idea del Tempio della pittura nella quale si discorre dell' origine e del Fondamento delle

cose

cose contenente nell trattato dell' arte della pittura, Mil. 1590. 4. — De' veri precetti della pittura, de Giov. Bat. Armenini da Faenza, Lib. III. ne' quali con bell' ordine d'utili e buoni avvertimenti per chi desidera in essa farsi con prestezza eccellente, si dimostrano i modi principali del disegnare e del dipingere, di fare le pitture che si convengono alle condizioni de' luoghi e delle persone . . Rav. 1587. 4. Ven. 1678. 4. (Die neun Kapitel des 1ten Buches führen folgende Ueberschriften: Breve discorso sopra di alcuni generali avvertimenti, delle principali cagioni perche il buon lume della pittura si smarrisca di nuovo e perche ne gli antichi tempi perdendosi, rimase del tutto estinta; quali siano le vere Pitture, e qual deve essere il vero Pittore; della dignità e grandezza della Pittura . . .; che cosa sia il disegno, quanto egli sia universalmente necessario a gli uomini, e a qual si voglia minor arte quantunque in speciale egli sia più destinato alla Pittura; dell' origine della Pitt. e della distintione di essa in parti, con una breve diffinitione di ciascheduna; degli avvertimenti, che si debbono havere intorno a quelli, che sono per porsi à far quest' arti . . .; che si deve cominciare dalle cose più facili, de' quattro modi principali che si tienne a disegnare, con che ordine e modo si ritrae diverse cose, che materie vi si adoprano, e in che consiste la imitatione nel fare i disegni; di quanta importanza sia l'haver bella maniera, di dove fu cavata da' migliori artefici, e come si acquista, e si conosce con fermissime regole ed essempi, che cosa sia bellezza e quali le sue parti; che l'invenzioni non si debbono cominciare a caso, ma con maturo discorso, che prima si deve haver ben notitia delle cose avanti che si dipingano, come si deve ritornar più volte sopra d'una invenzione prima che s'approvi per buona, de' varij modi usati da' migliori artefici con altri novi trovati etc. Die eilf Kap. des 2ten Buches: De varij lumi che usano i Pittori ne' loro dissegni, con quali modi e da qual parte nel ritrare i rilievi, i naturali e le statue si pigliano, quali sia di loro il lume commune, e come quello si piglia e si adopera in due modi, e come si moderi; dei ricetti e discrezioni delle ombre, e quanto si debba esser avvertito nel porte bene; della sciochezza di coloro, che sogliono affatticarsi prima che habbino presa maniera buona intorno à studiar le statue, il natural e i modelli delle molto vere e utili considerazioni che à ciò fare bisogna, e a che fine le s'imitano, e come si riducono etc.; della dichiarazione delle Scurci e delle difficultà loro d'intorno al farli bene, con qual arte e modo si facciano riuscire etc.; della misura dell' uomo, con quali materie si fanno i modelli e per quante cause li Pittori se ne servono, e come quelli si vestino per più vie con diverse qualità di panni etc.; di quanta importanza sia à far bene i cartoni, della utilità ed effetti loro, in quanti modi e con che materia si fanno e qual siano più ispedite e facile etc.; delle distintioni e specie de' Colori e delle loro particolar nature, come diversamente s'acconciano per far migliori effetti ne l'opere, con quali e quanti liquori s'adoprano, in che modo si fanno le mestiche, di tre modi principali à lavorarli e prima del lavoro à fresco; come si acconciano in più modi le tele, i muri e le tavole per lavorarvi à secco, de' i diversi liquori che si adoprano etc.; de i diversi modi del colorire à oglio di molte utili vernice etc.; quanto sia laudabile il finir bene l'opere sue, con qual arte si rivede, e si ritoccano le pitture etc.; come la maggior impresa dell Pittore sia l'Istoria, che cosa sia Idea (die er als die forma apparente

parente delle cose create, oder als die imagine che prima il Pittore forma e scolpisce nella mente di quella cosa, che ò disegnare ò dipinger voglia erklärt) e qual sia la vera e regolata composizione, della forza e dell' unione de' colori etc. Die funfzehn Kap. des 3ten Buches: Della distintione e convenienza delle pitture secondo i luoghi e le qualità delle persone etc.; con quanta industria si debbono dipingere i Tempij; delle difficultà delle Tribune, con qual arte si debbono dipingere accioche le figure corrispondano da basso di giusta proportione etc.; con quali avvertimenti si dipingono le Volte; del modo del dipingere le Capelle; con quali Pitture gli antichi ornavano le loro Librarie; come gli Antichi dipingevano i Refettorij e le celle de' Religiosi e delle Monache; che le pitture de' palazzi si dovrebbono dare alle persone eccellenti qual siano le pitture che convengono alle Sale; che delle loggie si imitano le Pitture secondo ch' è il luogo ov' elle sono fabricate; della grandezza degli ornamenti, che i buoni Antichi usarono nelle facciate delle loro Camere. in quanti modi si adornano etc.; de' Ritratti del Naturale e dove consiste la difficultà di farsi bene etc.; onde gli Antichi cavarono le Grottesche . . . e come le si dovrebbono dipingere etc.; delle Pitture che si fanno per le Giardini e le case di Villa; che mattine di pitture si devono fare nelle muraglie di fuori delle Chiese; con quale virtù, vita e costumi deve esser ornato un Pittore eccellente etc.) — Il Filogino, ovvero del fine della pittura, Dial. del P. D. Greg. Commanino, Canon. Later. nel quale si mostra qual sia l'imitare più perfetto, o il pittore, o il poeta, Mant. 1591. 4. — Definizione e divisione della pittura, di Giov. Bat. Paggi, Nob. Genov. e Pittore, Gen. 1607. f. — L'idea de' pittori, de' scultori e degli architetti, del Cav. Fed. Zuccheri in due libri, Tor. 1607. 4. und im 6ten Bande der Raccolta di Lettere sulla pittura, scult. ed archit. Rom. 1754 u. f. 4. 7 Bände S. 35 u. f. — Avvertimenti e regole sopra l'archit. civ. e mil. la Pittura, Scultura e Prospettiva da Pier. Ant. Barca, Mil. 1620. f. — Trattato della pittura, fatto a commune beneficio de' Virtuosi, da Fra Dom. Franc. Bisagno, Cav. di Malta, Ven. 1642. 8. — La prima parte della luce del dipingere de Crisp. del Passo, Amst. 1643. f. mit Kupf. (Ob ein zweyter Theil davon da ist, weiß ich nicht; dieser ist eigentlich ein Zeichenbuch, mit einer in vier Sprachen abgefaßten, dazu gehörigen Anweisung. Hr. v. Murr (Bibl. de peint. S. 185) führt ein Werk von einem Sassi, Amst. 1654. f. an, welches wohl eben dieses seyn wird. Doch ist mir nicht bekannt, ob es 1654 zum zweyten Male gedruckt worden.) — Trattato della pittura di Leonardo da Vinci . . dato in luce con la vita dell' istesso autore, scr. da Raff. du Fresne . . . Par. 1651. f. (Nap.) 1733. f. mit K. von Poussin gezeichnet. Verm. mit einem Leben des Verf. von Frc. Fontani, Flor. 1792. 4. Französ. von Rol. Freart de Chambray, Par. 1651. f. 1716. 1724. 8. Engl. Lond. 1721. 8. Deutsch, von J. G. Böhm, Nürnb. 1724. 1747. 1786. 4. Lpz. 1751. 8. (Das Werk ist in 365 kurze Kapitel eingetheilt, deren Inhalt hier zu viel Raum wegnehmen würde; das Erste, was der Verf. von dem jungen Mahler fordert, ist die Erlernung der Perspektiv.) — Trattato della pittura e scultura, uso ed abuso loro, composto da un Theologo (dem P. Ottonelli) e da un pittore (Pietro di Cordona) in cui si risolvono molti casi di coscienza intorno al fare e tenere le Immagine sacre e profane; si riferiscono molte historie antiche e moderne, si considerano alcune cose d'alcuni pittori morti e famosi del nostro tempo, e si notano certi avvisi e certi particolarità circa l'ope-

l'operare secondo l'osservazioni fatte in alcune opere di valent'huomi, Fir. 1652. 4. (Der Inhalt des Werkes ist, bey dem Art. Bildhauerkunst, S. 418 zu finden.) — Il Microcosmo della pittura, di Franc. Scanelli da Forli, Cesena 1657. 4. — Carta del navigar pittoresco, Dial. in quarta rima, in dialetto Venez. da Marco Boschini, Ven. 1660. 8. — Le Minere della Pittura, di M. Boschini, Ven. 1664. 4. — In dem Prodromo alle Arte Maestra von Franc. Lana, Bresc. 1670. f. wird S. 135 u. f. in vier Kapiteln, von der Erfindung, von der Zeichnung, von dem Colorit, und von den verschiedenen Arten in der Mahlerey und Zeichnung gehandelt. — Riflessioni sopra la pittura di Nic. Poussin, in des Bellori Vite de' Pittori, de' Scultori ed Archit. moderni, Rom. 1672. 4. S. 300 u. f. — Il Vocabulario Toscano dell' arte del disegno, co' propri termini e voci non solo della pittura, scult. ed archit. ma ancora di altre arti, e che hanno per fondamento il disegno, di Fill. Baldinucci, Fir. 1681. 4. durch Ant. Mar. Biscioni, Fir. 1730. 4. Von eben diesem Verfasser sind Lettera nella quale si risponde ad alcuni quesiti in materie di Pittura e Scult. Rom. 1681. 4. Fir. 1687. 4. und La Veglia, Dial. di Sincero Vero (Fil. Baldinucci) in cui si disputano, e scogliono varie difficultà pittoriche, Lucca 1684. 4. und in der Raccolta di alcuni opuscoli . . . da Fil. Baldinucci, Fir. 1765. 4. — La pittura in Parnasso, da Giov. Mar. Ciocchi, Pit. Fir. 1725. 4. — La Teorica della pittura, ovvero Trattato delle materie più necessarie per apprendere con fondamento quest' arte, composto da Ant. Franchi, Pitt. Lucchese, Lucca 1739. 8. — Sfogamenti d'ingegno sopra la pittura e la scultura, da P. Franc. Minozzi, Ven. 1739. 12. — Dialoghi sopra le tre Arti del Disegno (von Bottari) Lucca 1754. 8. (Der Inhalt des W. ist bey dem Art. Bildhauerkunst S. 418. angezeigt.) — Avvertimenti di Giamp. Cavazzoni Zanotti per lo incaminamento di un Giovane alla pittura, Bal. 1756. 8. in 15. Kap. — Dissertazione . . . sopra l'arte della pittura (von der Erfindung) dall' Abate Giov. Andr. Lazzarini, in dem 2ten Bd. der Nuova Rac. d'Opusc. scient. e filol. S. 97 u. f. ingleichen Pesaro 1763. 4. und bey dem Catal. delle pitture nelle chiese di Pesaro, Pes. 1783. 8. Deutsch im Zufriednen, Nürnb. 1763. 8. N. 10. S. 145. — Saggio sopra la pittura . . . Liv. 1763. 8. (von dem Gr. Algarotti) und in den verschiedenen Sammlungen s. W. Deutsch, mit den Vers. über die Architectur und Oper, von R. E. Raspe, Cassel 1769. 8. Französ. von Pingeron, Par. 1769. 12. (Der Verf. handelt darin, in besondern Abschnitten, von dem ersten Unterr. des Mahlers; von der Anatomie; von der Perspective; von der Symmetrie; vom Colorit; vom Gebrauch der Camera obscura; von den Falten; von der Landschaft und Architectur; vom Ueblichen; von der Erfindung; von der Disposition oder Ordonnanz; vom Ausdruck der Leidenschaften; von den Büchern für einen Mahler; von dem Nutzen eines Freundes oder Rathgebers; von der Wichtigkeit der Urtheile des Publici; von der, dem Mahler nöthigen Critik; von der Balance, oder der verschiedenen Vollkommenheit der Mahler; von der Nachahmung; vom Zeitvertreib und Freystunden des Mahlers; von der Glückseligkeit des Mahlers.) — In dem 2ten Bd. der durch Gius. Piacenza besorgten Ausgabe der Notizie . . . di Fil. Baldinucci, Tor. 1770. 4. befindet sich von diesem Verfasser eine Abhandlung über die Mahlerey. — L'idea del perfetto pittore per servire di regola nel giudizio, che si deve formare intorno all' opere de' pittori, accresciuta della maniera di dipingere sopra le porcellane, smalto, vetro, metalli e pietre, Ven. 1771. 4. — Dell' arte di vedere nelle belli arti del disegno, secondo li

principi di Sulzer e di Mengs, Ven. 1781. 8. Der 2te Abschnitt S. 90. handelt von der Mahlerey. **Deutsch**, durch Chrstn. Frdr. Prange, Halle 1785. 8. — Zu den italienischen Werken über die Mahlerey gehören denn auch die Werke unsers R. Mengs (Opere Parm. 1780. 4. 2 B. **Spanisch**, Mad. 1780. 4. 2 Bde. **Franz.** Par. 1787. 4. 2 Bd. **Deutsch**, von C. F. Prange, Halle 1786. 8. 3 Bde.) wovon, ausser den, in dem Artikel **Geschmack**, u. a. m. angeführten Schriften, hier vorzüglich die lezione pratiche di pittura. im 2ten Bd. Deutsch, Nürnb. 1783. 8. herzurechnen sind. — — **Italienische Lehrgedichte** über die Mahlerey: Dell Arte Pittorica Lib. VIII. del Conte Ad. Chiusole, Ven. 1768. 8. In vier Bücher gebracht, unter dem Titel, De Precetti della Pittura . . . Vic. 1781. 8. (Das Gedicht ist in Terzinen abgefaßt; auch finden sich, bey der leztern Ausgabe, einige prosaische Auff.) — —

In **spanischer** Sprache handeln, von der Theorie der Mahlerey: Arte dei pintura, Symmetria y Perspectiva por Phil. Nunnez. En Lisb. 1615. 4. — Memorial informatorio por los Pintores, Mad. 1629. 4. — Dial. de la pintura, su defensa, origen, essencia, definicion, modos y differencias, por Vinc. Carducho, Firent. En Mad. 1633 und 1637. 4. — Trattado de la pintura, su antiguedad y grandezas, por Franc. Pacheco. En Sevil. 1649. 4. (Das Werk ist eine Art von Commentar über ein Gedicht des Pablo de Cespedes von der Mahlerey, welches im 4ten Bde. des Parn. Esp. S. 272. abgedruckt ist.) — Trattado apolog. por el Arte de la Pintura von Juan de Jauregui y Aguilar, welchen ich aber nur aus dem Parn. Esp. Bd. IX. S. XXV. kenne. — El Museo pintorico y Escala optica, por Ant. Palamino Velasco. En Mad. 1715-1724. f. 3 Bd. (der erste Band enthält la Theorica de la pintura; der zweyte, Practic. de la pintura; der dritte die bekannten Vidas) — — **Spanische Lehrgedichte** über die Mahlerey: Ausser dem bereits angef. Gedichte des Pablo de Cespedes, hat Diego Ant. Regon de Silva eines dergleichen, La Pittura, Segov. 1788. 8. in drey Ges. drucken lassen. — —

In **französischer** Sprache handeln von der Mahlerey: Ein Brief des La Motte le Vayer, im 2ten Bd. s. W. P. 1656. f. S. 437 u. f. — Idée de la perfection de la Peinture demontrée par les Principes de l'Art, et par des Exemples conformes aux observations que Pline et Quintilien ont faits sur les plus celebres tableaux des anciens Peintres, mis en parallele à quelques ouvrages de nos meilleurs Peintres modernes, Leon. da Vinci, Raphael, Jules Romain, et le Poussin, par Roland Freart, Sr. de Chambray. Au Mans 1662. 4. Par. 1672. 8. **Englisch** von J. Evelyn, Lond. 1668. 8. (Winkelmann, u. a. m. zählen das Buch unter die seltenen; der Verf. sezt, nach Anleitung des Junius, die Vollkommenheit der Mahlerey, in Erfindung, Verhältnisse oder Symmetrie, Farbengebung Ausdruck und Anordnung; und untersucht nun, nach diesem Maßstabe, verschiedene Gemählde der auf dem Titel benannten neuern Meister. Besonders hält er sich bey der bekannten Schule von Athen des Raphael auf, um die Erklärung, welche Vasari von diesem Gemählde gegeben, zu widerlegen.) — Le peintre converti aux regles precises et universelles de son art, avec un raisonnement au sujet des tabl. . . . par Abr. Bosse, Par. 1667. 4. — Des Principes de l'architecture, de la *Peinture*, de la sculpture et des autres arts qui en dependent, avec un Diction. propre à chacun de ces arts, par (André) Felibien, Par. 1669. 1697. 4. (Das 3te Buch handelt, in 15 Kap. De l'origine et progrès de la Peinture; de la Peint. en general; de ce qu'on appelle Dessein; de la Peint. à Fraisque; de la Peint. à Detrempe;

trempe; de la Peint. à huile; des differ. manieres de colorier; de la Miniature; de la Peint. sur verre; de la Peint. en Esmail; de la Mosaique; autre manière de travailler des pierres de rapport; des ouvrages de Rocailles; de la Marqueterie; de la Damasquinure.) — Conferences de l'Acad. Roy. de peint. et de sculpt. pendant l'année 1667. Par. 1669. 4. Amst. 1706. 12. und im 5ten Bd. S. 289 der Entretiens sur les Vies . . des Peintres . . . Trev. 1725. 12. von eben demselben Verf. Engl. Lond. (Dieser Unterredungen sind sieben; in der ersten ist der H. Michael von Raphael und bey dieser Gelegenheit Zeichnung und Ausdruck untersucht; die zweyte betrift die Werke des Titian und die Farbengebung; die dritte beschäftigt sich mit dem Laokoon, und der Zeichnung und dem Ausdruck; die vierte mit einigen andern Gemählden von Raphael, und Licht und Schatten; die fünfte mit der Anordnung und einem Gemählde des Paul Veronese; die sechste und siebente enthalten vermischte Bemerkungen, besonders über Ausdruck, Anstand, Schicklichkeit, u. d. m.) — Traité de la pratique de la peinture par Phil. de la Hire in der histoire de l'Acad. des Sc. de Paris (1666 - 1699) Bd. 9. S. 635 u. f. — L'Academie de la peinture, nouvellement mis au jour pour instruire la jeunesse à bien peindre en huile et en migniature, Par. 1679. 12. (von La Fontaine.) — Conferences de l'Academie, avec les sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et de la sculpture, avec plusieurs discours acad. par Henry Testelin, Par. 1680. 1696. f. Bey dem Gedicht des Le Mierre, Amst. 1770. 12. Deutsch, durch Sandrart, Nürnb. 1699. f. und im 6ten Bd. der n. Ausg. s. Werke; einzeln, Leipz. 1765. 4. (Die Disc. sind an Colbert gerichtet, und geben ihm Rechenschaft von den Unterhaltungen in der Academie; und den Meinungen der Mitglieder, und zwar der erste, Sur l'usage du Trait et du Dessein; der zweyte, Sur les Proportions, der dritte, Sur l'Expression générale et particuliere; der vierte, Sur l'Ordonnance; der fünfte, Sur le Clair et l'Obscur; und der sechste, Sur la Couleur.) — Livre de Secrets pour faire la peinture, Par. 1682. 12. — Cours de peinture par principes, par Mr. (Roger) de Piles, Par. 1708. 1720. 12. und als der 2te Bd. seiner Oeuvr. div. Amst. 1766. 12. Deutsch, unter dem Titel: Einleitung in die Mahlerey aus Grundsätzen, Leipz. 1760. 8. (Ursprünglich muß dieses Werk früher erschienen seyn, weil der Verfasser das folgende, der Vorrede zu Folge, als Supplement dazu geschrieben haben soll. In der Vorrede bestimmt der Verf. die Idée de la Peinture, handelt hierauf, Du vrai dans la Peint. und ausführlicher von Erfindung, Anordnung, Zeichnung, Colorit und Helldunkel. Die bekannte Balance des Peintres beschließt das Werk.) — Von eben diesem Verf. sind die Elemens de la Peinture pratique, Par. 1684. 12. 1708. 12. Vermehrt von Ch. Ant. Jombert, 1766. 8. und als der 3te Th. s. Oeuvr. div. Amst. 1766. 12. Englisch, Lond. 1743. 8. (Das Werk ist öfterer, und noch in des H. v. Murr Bibl. de Peint. S. 151. dem J. B. Corneille zugeschrieben worden; aber nur die dabey befindlichen Figuren sind von diesem. Es ist in 13 Kap. abgetheilt; und diese handeln, De la Peint. en général et de ses differentes espèces; du dessein; de l'attelier du Peintre; de la Peint. à huile; de l'impression des toiles, planches etc. et de la preparation des huiles qui servent pour la peinture; des secrets pour peindre à l'huile sur les estampes et sur le verre; des secrets concern. les tabl. peints à huile; de la Peint. à fresque; Instruct. sur la Peint. à Fresque, trad. de la Perspect. du P. Pozzo; de la Peint. en détrempe, et à gouasse; de la Peint. en Miniature; de la Peint. au Pastel; de la Peint. en Email. Als ein zwey-

ter Theil ist dem Werke, die, im J. 1699 von eben diesem Verf. vor seinem Abrégé de la vie des Peintres erschienene Idée du Peintre parfait mit den dazu gehörigen Remarques und Eclaircissemens angehangen, welche 29 Kap. folgenden Innhaltes hat: Du Genie; qu'il est bon de se servir des etudes d'autrui; de la Nature; en quel sens on peut dire que l'art est au-dessus de la nature; de l'Antique; du grand gout; de l'essence de la Peinture; si la fidelité de l'histoire est essentielle à la Peinture; des idées imparfaites de la Peinture; comment les restes de l'idée imparfaite de la Peint. se sont conservés depuis son établissement dans l'esprit de plusieurs; *de la Composition*; du *dessein*; des attitudes; des expressions; des extrêmités; des draperies; du paysage; de la Perspective; du *Coloris*; de l'accord des Couleurs; du pinceau; des licences; de quelle autorité les Peintres ont représenté sous des figures humaines, les choses divines, spirituelles ou inanimées; des figures nues, et où l'on peut s'en servir; de la Grace; de la connoissance des desseins; de l'utilité des estampes et de leur usage; de la connoissance des tableaux; du Gout et de sa diversité par rapport aux differentes nations. Wegen der übrigen Werke dieses Verf. s. die Art. Colorit, Geschmack und die Folge dieser Zusätze.) — Traité sur la peinture pour en apprendre la Theorie et se perfectionner dans la pratique, par Mr. Bernard Dupui du Grez . . . Toul. 1699. 4. (Das Werk ist in vier Dissertationen abgetheilt, welche von der Mahlerey überhaupt, und ihrer Geschichte; von der Zeichnung; von Colorit, und von der Anordnung handeln, und welchen noch immer Supplemente beygefügt sind.) — Reflex. sur la Poesie et sur la peinture, (von dem Abt Jean Bapt. Dubos) Par. 1719. 12. 2 Bd. verm. 1733. 1740. 12. 3 Bd. Dresd. 1760. 8. 3 Bd. Engl. v. Nugent, Lond. 1743. 8. 3 Bd. Deutsch von Gottfr. Benj. Funk) Copenh. 1760. u. f. 8. 3 Bde. (Die verschiedenen, die Mahlerey besonders betreffenden Abschnitte, handeln: Que le merite principal des Poemes et des Tableaux consiste à imiter les objets qui avoient excités en nous des passions réelles, de la nature des sujets que les Peintres et les Poet. traitent; que l'art de l'imitation interesse plus que le sujet de l'imitation; que les beautés de l'execution . . . rendent un tableau un ouvrage précieux; qu'il est des sujets propres specialement pour la Poesie, et d'autres specialement propres pour la Peinture; des actions allegor. et des personnages allegor. par rapport à la Peinture; que les sujets ne sont point épuisés pour les Peintres; de la vraisemblance en Peinture, et des égards que les Peintres doivent aux traditions reçues; qu'il faut diviser l'ordonnance des tabl. en composition poet. et en composition pittoresque; de l'importance des fautes que les Peintres et les Poetes peuvent faire contre les regles; que les Peintres du tems de Raphael n'avoient point d'avantage sur ceux d'aujourd'hui; en quel sens on peut dire que la Nature se soit enrichi depuis Raphael; si le pouvoir de la Peint. sur les hommes est plus grand que le pouvoir de la Poesie; Bd. 2. de la maniere dont la reputation des Poet. et des Peint. s'établit; que le Public juge bien des Poem. et des Tabl. en général; que la voye de la discussion n'est pas aussi bonne pour connoitre le merite des vers et des tabl. que celle du sentiment; qu'on doit plus d'égard au jugement des Peintr. qu'à ceux des Poetes; du tems où les Poem. et les tableaux sont appreciés à leur juste valeur.) — Discours prononcés dans les conferences de l'Academie Roy. de peinture et de sculpture par Mr. (Ant.) Coypel († 1722) Par. 1721. 4. Diese Disc. sind eigentlich ein Commentar über die Epitre (nicht Dialogue, wie

wie Hr. v. Murr, Bibl. de peint. S. 151 sie nennt) sur la peinture écrite à son fils, welche lange vorher einzeln gedruckt war, und deutsch, im 3ten Band der Sammlung verm. Schriften, Berlin 1762. 8. steht. Daß er, wie Füeßli und andere sagen, einen Dialogue sur la peinture geschrieben, ist mir nicht bekannt.) — Disc. prononcé dans les conférences de l'Acad. de Peint. p. Charl. Ant. Coypel († 1752) und Discours sur la Peinture, von ebend. weiß ich nicht näher nachzuweisen; die letztern sollen 1732. 4. gedruckt seyn, und auch in dem Mercure sich finden. — Dialogues (2) sur la peinture, von Fenelon, bey dem Leben des Mignard von dem Abt Monville, Amst. 1731. 12. (Ob sie nicht schon früher gedruckt gewesen, ist mir nicht bekannt? Die darin sprechenden Personen sind Parrhasius und Poussin; und Leonhard da Vinci und Poussin; der erstere handelt von dem bekannten Gemählde des letztern, dem Tode des Phocion; der zweyte von einer Landschaft eben desselben; beyde sind sichtlich zum Lobe dieses Künstlers, und zum Beweise, daß er den alten, so wie den neuen italienischen Mahlern gleich zu schätzen sey, geschrieben.) — In dem Choix des Mercures, Bd. 2. S. 167 findet sich eine Lettre sur la Peinture p. Mr. Broſſard de Mantenei. — Obſervations ſur la peinture, Londr. 1736. 8. — Reflex. ſur la Peinture, p. Mr. de la Font de St. Yenne, 1746. 12. — Lettres ſur la peint. à un Amateur, Gen. 1750. 12. von Luis Guill. Baillet de St. Julien. — Eſſai ſur la peinture, ſculpture et architecture par Mr. (Louis Petit) de Bachaumont, Par. 1751. 12. 1752. 8. — Obſervations ſur l'hiſt. naturelle, ſur la Phyſique et ſur la *Peinture*, Par. 1752. u. f. 4. 6 Bd. mit bunten Kupfern, von Jac. Gautier.) — Obſervations ſur la peinture et ſur les tableaux anc. et mod. Par. 1753. 12. 2 Bde. von ebend. — In dem Rec. de quelques Pieces concernant les Arts, Par. 1757. 12. von Cochin, findet sich, S. 121. ein vorher schon, in dem Mercure erschienenes Memoire ſur la Peinture, welches, als vorgeblich in dem künftigen Jahrtausend geschrieben, eine feine Kritik der französischen Mahlerey aus dem gegenwärtigen Jahrhundert enthält. — Diſc. ſur la peinture et ſur l'architecture, par Mr. du Perron, Par. 1758. 8. — In dem 6ten Bd. der Bibliothek der sch. Wissensch. S. 193 und 409 finden sich zwey, ursprünglich französisch, über die Mahlerey geschriebene Briefe. — Ebend. im 7ten Band S. 11. eine aus dem Französischen übersetzte Abhandlung, von der Kenntniß derjenigen Künste, die sich auf die Zeichnung gründen, und besonders von der Mahlerey. — Ueber die Verwandtschaft der Mahlerey und Bildhauerkunst, in der französischen Akademie im J. 1759. Deutsch, in dem 9ten Bd. der Neuen Bibl. der sch. Wiss. S. 1 u. f. — Reflex. ſur les differentes parties de la peinture, bey der Art de peindre des Watelet, Par. 1760. 4. 1761. 12. Deutsch, Leipz. 1763. 8. (Diese Reflex. handeln, Des Proportions; de l'Enſemble; de l'Equilibre ou pondération et du mouvement des figures; de la beauté; de la Grace; de l'harmonie de la lumiere et des couleurs; de l'effet; de l'expreſſion et des paſſions.) — In dem Amateur, ou nouv. Pieces et Diſſert. . . . pour ſervir aux progrès du gout et des beaux arts, Par. 1762. 8. finden sich Reflex. ſur le Coloris, Auszüge aus ein paar Schriften des Hrn. Oudry, ſur l'etude academique, et ſur la pratique de la peinture. — Traité de Peinture, ſuivi d'un Eſſai ſur la ſculpture pour ſervir d'introduction à une hiſtoire univerſelle relat. à ces beaux arts, par Mr. (André) Bardon, Par. 1765. 12. 2 Bd. — Obſervat. raiſ. ſur l'art de la Peinture, appl. ſur la Galerie de Duſſeldorf, p. Fredon de la Bretonniere, Duſſeld. 1776. 8. — Principes abreg. de Peinture p. Mr. Dutems, Tours 1779. 8. — Traité des Principes et des

des Regles de la Peint. p. Mr. Liotard, Gen. 1781. 8. — Reflex. sur la Peinture, et la Gravure .... p. C. F. Joullain 1785. 12. (Betreffen vorzüglich den Handel mit Gemählden.) — — Auch enthält die Bibl. des Artistes et des Amateurs, p. l'Abbé (Jean Raymond) de Petity, 1766. 4. 3 Bde, allerhand hieher gehörige Aufsätze. — — Lehrgedichte über die Mahlerey: La Peinture, Poeme 1755. 12. — L'art de peindre ... p. Mr. Watelet, Par. 1760. 4. Amst. 1761. 12. Deutsch, Leipz. 1763. 8. — La Peinture, Poeme couronné aux Jeux Floraux 1767. p. Mr. Mich. d'Avignon, Lyon 12. — La Peinture, Poeme en trois Ch. p. Mr. Le Mierre, Par. 1770. 4. Amst. 1770. 12. — —

In englischer Sprache: A proper Treatise, wherein is briefly set forth the Art of Limning, Lond. 1625. 4. — Ars pictoria: or an Academy treating of Drawing, Painting, Limning and Etching. To which are added Thirty Copper Plates, expressing the choicest, neatest, and most exact grounds and rules of Symetry, collected out of the most eminent Italian, German and Netherland Authors, by Alex. Brown, Lond. 1660. 8. 1669 und 1675. kl. fol. (Der Verf. handelt: of the vertue and praise of Proportion and Symetry; of the necessity and definition of Proportion; of the Head in Prophile or sideways; of the foreright face; of the Head in foreshortning; of the side-face without any measure; sever. observ. in drawing a head after the life; the Proport. of a Man of ten faces; the proport. of a man's body of ten faces; the extravagant prop. of ten heads; u. s. w. The definition of Painting; of the vertue of light; of the necessity of light; of the nature of light; of the vertue and efficacy of motion; of the necessity of motion; of the passions of the mind, their original and difference; how the body or physiognomy is altered by the passions of the mind; of the motion procured by the seven planets (über deren Einfluß der Verf. sehr wortreich ist, mit der Versicherung, daß die alten Meister, besonders Mich. Angelo, der Kenntniß dieses Einflusses, ihre Kunst im Ausdrucke zu verdanken gehabt hätten) how the motions may accidentally befall any man though diversely; of the motions of all sorts of cloth; of the motions of trees and all other things that are moved. Hierauf folgt the Art of Miniature or Limning, und dann die Art of Etching.) — Indroduction to the general art of Drawing and Limning, L. 1674. 4. — Painting illustrated in Three Dialogues, cont. some choice observations upon the Art, together with the Lives of the most eminent painters, from Cimabue to the time of Raphael and Michel-Angelo, with an Explicat. of the difficult terms, Lond. 1685. 4. 1719. 4. 1785. 4. von Will. Aglionby (das 1te Gespräch erklärt die Kunst der Mahlerey; das 2te enthält die Geschichte derselben; das 3te lehrt die guten Gemählde kennen. Die hinzu gefügten Lebensbeschr. sind aus dem Vasari gezogen.) — Polygraphice, or the Art of Drawing, Engrav. Etch. Limning, Painting, Washing ... by Mstr. Salmon, Lond. 1678. 8. 2 Bd. 1701. 8. 2 Bde. — The Art of Painting ... of the best Italian, French and German Masters, by M. S. Lond. 1692. f. — Art of Painting in Oil, method of colouring etc. Lond. 1687. 8. 1705. 1753. 12. von J. Smith. — Art of painting after the Italian Manner by M. Elsum, Lond. 1704. 8. — Essay on the Theory of Painting, by Mstr. Richardson, Lond. 1719. 8. und im 1ten Bd. der Works, Lond. 1773. 8. 3 Bd. Französ. als der erste Band des Traité de la Peinture, Amst. 1728. 8. 4 Th. in 3 Bd. übersetzt von A. Rutgers. (Der Verf. handelt, in besondern Abtheilungen; von der Erfindung, von dem

Ausdruck; von der Zusammensetzung oder Anordnung; von der Zeichnung; vom Colorit; von der Behandlung; von der Anmuth und Größe, von dem Erhabenen. Wegen der übrigen Werke eben dieser Schriftsteller, s. den Artikel Geschmack und die Folge dieser Zusätze.) — The Art of Drawing and Painting in Water-colours, Lond. 1730. 1732. 1757. 1779. 12. (v. J. Smith.) — Essay upon Poetry and Painting, with relation to the sacred and profane History ... by Charles La Motte, Lond. 1730. 12. (Des Verf. Absicht ist, die Freyheit der Dichter und Mahler überhaupt, nach ihren gehörigen Gränzen festzusetzen; und dann die kühnsten und unverzeihlichsten Freyheiten, welche sie sich genommen, zu rügen. Das Werk ist in zwey Briefe abgetheilt. In einem Anhange handelt der Verf. noch besonders von dem Unanständigen und Anstößigen in der Poesie und Mahlerey.) — The principles of Painting, Lond. 1744. 8. — Polymetis, or an Enquiry, concerning the agreement between the works of the Roman poets and the remains of the anc. Artists . . . by Mr. (John) Spence, Lond. 1747. 1755. 1774. f. In einen Auszug gebracht durch Tindal, Lond. 1765. 8. 1786. 8. Deutsch umgearbeitet von Jos. Burkard und F. F. Hoffstäter, Wien 1773. 1776. 8. 2 Bd. — Plan of an Academy of Painting, Sculpture etc. Lond. 1755. 4. — Practise of Painting and Perspective, in which is contained the Art of Paint. in Oil, with the method of Colouring, first Paint. or dead Colour, second Paint. third or last Painting, Paint. backgrounds, Copying, Drapery and Landscape Painting, by Th. Bardwell, Lond. 1756. 1773. 1782. 4. — Enquiry into the beauties of painting and into the merit of the most celebrated Painters anc. and modern, by Dan. Webb, Lond. 1760. 1777. 8. Deutsch, Zürich 1766. 8. Das Werk ist in Gesprächen abgefaßt; das erste enthält den allgemeinen Entwurf des Werkes; das zweyte handelt von der Fähigkeit über die Mahlerey zu urtheilen; das dritte, von dem Alterthum und Nutzen der Mahlerey; das vierte, von der Zeichnung; das fünfte, vom Colorit; das sechste, von der Schattirung; das siebente von der Composition.) — A Letter . . . on Poetry, Painting and Sculpture, Lond. 1768. 12. von H. King. — Seven Discourses (der erste vom J. 1769.) delivered in the Royal Academy, by the President, (Joh. Reynolds) Lond. 1778. 8. Ital. Flor. 1778. 8. Französ. Par. 1787. 12. 2 B. Deutsch, in der Neuen Bibl. der schönen Wissensch. und einzeln, Dresden 1781. 8. Ein neuer Disc. von ebend. gehalten am 10ten Dec. 1783. Lond. 1783. 4. über das Genie. Deutsch im 31ten Bde. der N. Bibl. der sch. Wissensch. Nachher sind deren noch sechs von ihm, der letzte 1791. 4. erschienen. — In den Essays moral and litter. Lond. 1778. 8. von Knox findet sich ein Versuch über die Mahlerey. — Sketches on the Art of Painting . . . by Talbot Dillon 1782. 8. (Sind, so viel ich weiß, blos Uebersetzung des bekannten Briefes unsers Mengs an H. Ponz, in dessen Viage di España, Bd. VI. S. 186. Ital. in dessen Opere, Bd. 2. S. 29 u. f. Deutsch, Wien 1778. 8.) The Artists Repository and Drawing Magazine, exhibiting the principles of the polite Arts in their various branches, Lond. 1784. 4. — Auch wird von der Mahlerey noch in dem Handmaid to the Arts . . . by Mr. Dossie, Lond. 1758. 1764. 8. 2 Bde. — und in der School of Arts, Lond. 1785. 8. gehandelt. — — **Lehrgedichte** über die Mahlerey: Poet. Epistle to an eminent Painter, 1778. 4. von W. Hayley und nachher in s. Poems. — The beauties of Painting, by Pollingr. Robinson 1783. 4. — —

In **holländischer Sprache**: Inleyding tot de hooghe School der Schilderkonst, door Sam. van Hoogstraeten, Middleb. 1641. 4. Rotterd. 1678. 4. — Wilh. Goere Anweisung

zur Mahlerkunst, verdeutscht durch Phil. von Zesen, Hamb. 1669. 8. durch Joh. Langen, ebend. 1678. 8. Unter dem Titel: Anweisung zur Mahlerkunst, und dem rechten Gebrauch der Wasserfarben, Leipz. 1744. 8. (ohne Benennung des Verfassers.) In der Bibl. de Peint. des Hrn. v. Murr herrscht über dieses Werkchen der größte Wirwar. Es kommt nicht öfter als viermal (S. 146. 158. 198. 474.) und immer unter verschiedenen Titeln vor. Da ich das Original nicht zu Gesichte bekommen können: so weiß ich nicht, ob hier dem Uebel gänzlich abgeholfen worden ist. Von eben diesem Verf. ist die Natuurlyk en Schilderkonstig Ontwerp der Menschenkunde: leerende niet alleen de Kennis van de Gestalte, Proportie, Schoonheyd, Muskelen, Bewegingen, Actien, Passien en Welstand der Menschenbeelden, tot de Teykenkunde, Schilderkunde, Beldhouwery, Bosseer en Giet-Oeffening toe passen; maar ook hoe sich een Mensch na deselve Regelen, in allerhand Doeningh van Gaan, Staan, Loopen, Torssen, Dragen, Arbeyden, Spreken en andere Gebeerden bevallig en verstandelijk aanstellen zal. Amst. 1682. 8. mit schönen Kpf. (Die eilf Kapitel (Hooftstuck) des Buches handeln: Van de algemeene noodsakelikheid der Menschenkunde tot de Teyken en Schilderkonst; van de Schoonheyd der Menschenbeelden, en waarin die bestaat; van de Proportionele of Maatredige Ledenstemming der Menschenbeelden; van het Maaxel en Dienst der Menschelyke Ledematen; van de Troniekunde, Kroost, en verscheyde Sweming der Menschen Aangesigten; van de Teykenkundige Tronie schouwing volgens de Natuurlijke en toevallige stand, by ons Tronie Perspective genoemd; van de Proportionele Tronie-stellingh, volgens de Natuurlijke en toevallige Stand van Beschouwing; van de Stelling der Beelden volgens de Natuurlijke en toevallige stand der Beweging in allerhande Doening; van de Actien en werkelijke besigheden der Beelden; van de inwendige Leest of Schets des Menschenbeelds, namelijk, het Maaxel en Koppeling der Beenen; van de Muskelen haarplats en bediening in beweging der Menschenledematen.) — Der Leermeester der Schilderkonst, eertyds in Rym gestelt door Karel v. Mander, weder aan't licht gegeeven en ontrym'd door Wibrandus de Geest, Schilder, Leuwarden 1702. 1712. 8. — Großes Mahlerbuch, worin die Mahlerey nach allen ihren Theilen gründlich gelehrt, durch vernünftige Raisonnements über Gemählde erklärt, und aus den besten Kunststücken der alten und neuen berühmtesten Mahler in Kupferstichen deutlich dargestellt wird von Ger. de Lairesse, Nürnb. 1728. 1784. 4. 3 Bd. mit Kupf. Englisch, Lond. 1738 und 1784. 4. Französisch, Par. 1787. 4. 2 Bde. (Da ich das Original nicht kenne, und nie, selbst nicht in der Bibl. de Peinture des H. v. Murr, und in den verschiedenen dazu erschienenen Zusätzen, und auch hier nicht einmal in der Uebersetzung angeführt gefunden: so bin ich genöthigt, es nach der deutschen Uebersetzung anzuzeigen. Diese Uebersetzung, in der letzten Auflage, ist aber keinesweges, wie der Titel zu sagen scheint, und in der Vorrede zuversichtlich gesagt wird, und Hagedorn es wünschte, eine neue Uebersetzung, sondern der 2te und 3te Band hat nichts, als, nach löblichem Gebrauch, ein neues Titelblatt erhalten. Das Werk ist überhaupt in 13 Bücher abgetheilt, wovon das 1te in 12 Kap. von der Führung des Pinsels; von dem Mahlen der Bildnisse in Lebensgröße; von dem Untermahlen; von dem Ausmahlen; von dem Rataquiren; von der Rundirung; von der Schönheit; von der Bewegung der Glieder; von den eifrigen und gewaltsamen Bewegungen; von der Couleur des Nackenden; von den Farben; von dem lieblichen und schönen Coloriren; das 2te Buch in 21 Kap. Von den zum Ordiniren

dlniren nothwendigen Gedanken; von dem Ordiniren überhaupt; von der Ordinirung der Geschichte; von dem Gebrauch der Kupferstücke, Academiebilder, und Modelle; von der Wahrscheinlichkeit in der Ordonnanz; von dem Unterschied der Eigenschaften an alten und jungen Personen so wohl männlichen als weiblichen Geschlechtes; von der Eigenschaft und Erwählung der Bewegungen der Gliedmaßen zur Ausdrückung der Gedanken; von der Wirkung der Gedanken bey dem Ordiniren der Historien; von einigem Misverstand in Vorstellung der Geschichte; von der Reichlichkeit und Natürlichkeit bey dem Ordiniren; von Ordinirung der Bilder, welche Sinn-Bedeutungen enthalten; von der Ordnung der Bewegungen, wie sie aus den Affecten nach einander fließen; von dem guten Gebrauch und Missbrauch der Mahlerkunst; von der besondern Neigung, dieses oder jenes, als Bilder, Landschaften u. s. w. zu erwählen; was durch eine Tafel zu verstehen, und wie vielerley sie seynd; von dem Gebrauch der Fabeln und Verwandlungen des Ovidius; Grundregeln wie kleine Figuren in einem großen Raum, und hinwiederum große in einem kleinen Begriff zu ordiniren sind; von dem Ordiniren der Historie, u. d. m. in einem kurzen Begriff; von der Eintheilung der Geschichte; von der Beobachtung der Ordonnanz in einer Titelplatte; nothwendige Beobachtungen in Betrachtung der Säle, Gallerien und andrer Oerter, wohin man eine Historie in verschiedenen Stücken fortzusetzen gesonnen ist; **das 3te Buch, in 5 Kap.** Von dem Unterschied zwischen dem Antiken und Modernen; von der Ausbildung des Bürgerlichen oder zierlich Modernen; von der Eigenschaft des Bürgerlichen in zwey Kapiteln; von der Kleidung und den Trachten; **das 4te Buch, in 9 Kap.** Von den Couleuren und derselben Ordnung; von den Eigenschaften, Arten und Couleuren der Gewänder; von der Couleur der Gewänder und derselben schicklicher Vermischung; von dem Ordiniren der dunkeln Objecte gegen einen hellen Grund; von der Harmonie oder Haltung der Couleuren; von dem Ordiniren ungleicher Objecte, nebst dem Licht gegen Dunkel und dem Dunkeln gegen Licht; von der Wohlständigkeit in den ungleichen und gegenstreitenden Objecten; von kräftigen Objecten gegen schwache Gründe, und so hinwieder, oder Dunkel gegen Hell, und Hell gegen Dunkel; von dem Bestäuben der Objecte; **das 5te Buch, in 25 Kap.** Von dem Licht, und der Betagung oder Beleuchtung; von der Beschaffenheit der Luft oder des Himmels; von dem Widerschein in dem Wasser; von dem Schlagschatten nach den verschiedenen Lichtern; von dem Widerschein oder den Reflexionen; von dem Sonnenlicht in Ansehung des Schattens; von dem Schlagschatten in dem Sonnenschein; von der Vorbildung des Sonnenlichtes in einem, vom allgemeinen Licht beleuchteten, Stücke; von dem Schatten der Objecte in einem Sonnenlicht; von dem Unterschiede der Schlagschatten, welche aus der Sonne, oder dem Augpuncte entspringen; von Anbringung verschiedener Lichter in einem Stück; Anmerk. über das Sonnenlicht; von den drey Eigenschaften der Sonne; von der Natur der Sonne in Ansehung der Länder, die man vorbildet; von der Sonnen-Beleuchtung bey ihrem Auf- und Untergang; von Anbringung der Sonne und anderer Lichter; von den Eigenschaften der Sonne und anderer Lichter in ihren wesentlichen Vorbildungen und den verschiedenen Zeiten des Tages; von dem Monde und seiner Anwendung in der Mahlerey; von der Nacht und den gemachten Lichtern, als Fackeln, Lampen, Kerzen, Feuer; von dem Gebrauch der Perspectiv oder Sehekunst; von dem Unterschied in Colorirung großer und kleiner Stücke; von dem Unterschied der Kraft in dem Groß- und Kleinmahlen, und der Vergrößerungs- und Verkleinerungsgläser; von dem Unterschiede zwischen einer geräumigen Landschaft mit kleiner Staffirung, und dagegen einer mit herzhaften Bildern, in Ansehung der Luft, wenn beyde in einem

hellen

hellen Lichte vorgestellt sind; von den Lichtern innerhalb den Gemächern; von der Zueignung der Lichter nach der besondern Art der Historien; **das 6te Buch, in 17 Kap.** Von der Landschaft; von dem Licht, den Gestalten und der Vereinigung in den Landschaften; von der Staffirung der Landschaften; von dem unbeweglichen Beywerk, Gräbern, Tomben, Häusern, Gärten; von dem schönen Coloriren in Landschaften: von dem Schlagen und Modellen der Bäume nach dem Leben; von Stellung der Landschaften, und derer so man Compagnons oder Cameraden nennet; von den Lichtern in einer Landschaft; von den Landsch. in einem kleinen oder kurzen Begriff; von Bemahlung der Gemächer; von der Schilderey ausser dem Hause, als in Sommerhäusern, offenen Gallerien, an Portalen und an andern Plätzen; von verschiedenen Fabeln, welche zur Staffirung und Ordinanz in einer Landschaft gereichen in 3 Kapiteln; von dem Worte mahlerisch; von dem mahlerischen Schönen in der freyen Luft; von dem Garstigen und Zerbrochenen, welches mit Unrecht mahlerisch geheissen wird; **das 7te Buch, in 8 Kap.** Von den Abbildungen oder Contrefaiten, von den Mängeln des Angesichts und der andern Gliedmaßen; von dem, was bey der Abbildung, vornehmlich bey Weibspersonen wahrzunehmen ist; von der Erwählung der Betagungen, Kleidungen oder Gewänder und Gründe an und bey Contrefaiten, und dem Augenpunct; von den Conterfaiten in das Kleine; von Beyfügung der Objecten zu Portraiten der Personen von verschiedenen Ständen; von den sich am besten bey den Contrefaiten schickenden Couleuren der Kleidungen oder Gewänder; von dem Nachahmen großer Meister in Mahlung der Portraite, und von dem Nachahmen ihrer Mahlerarbeit insgemein; **das 8te Buch, in 14 Kap.** Von der Architectur oder Baukunst; von den Höhen der Ornamente, Säulen und ihrer Fußgestelle; von der Eigenschaft und den Beobachtungen an einem Gebäude: von der Ordinanz der colorirten Steine neben und bey einander, und den Tomben, Gefäßen und Termen so bey Bacchanalien gebräuchlich; von Mahlung der Adern und Flecken in Mauer- und Zimmer-Arbeit; von den Steinen oder verfallenen Gebäuden; von dem Staffiren bey Bemahlung der Säle, Kammern und anderer Gemächer; von den verschiedenen Gattungen von Mahlereyen für verschiebene Gemächer; und in den folgenden Kap. Vorschläge und Beyspiele dazu; **das 9 Buch, in 19 Kap.** Von den Deckwerken oder Mahlung der Plafonds; von den Schwierigkeiten dabey; von der Verkürzung der Objecte in den Plafonds; von der Gestalt der Bilder in den Deckwerken; Mittel, wie man sein Stück auf der Staffeley eben also sehen möge, als ob dasselbe an der Decke an seinem Ort gestellt wäre; von dem Zeichnen nach dem Leben, um es in den Plafonds zu gebrauchen; von der Couleur der in der Luft fliegenden Bilder; allgem. Beobachtungen in Bemahlung der Plafonds; Mittel alle schwere Baumaschinen, Bilder, Bäume u. d. m. in ihrer vollkommenen und natürlichen Verkürzung nach dem Leben zu zeichnen; von der Haltung und Schmelzung der Couleuren in Deckstücken; von den Göttern, und von dem Unterschiede zwischen geistlichen und zwischen heidnischen Vorbilden; von der Vorbildung der Personen der Dreyeinigkeit; von dem Glanz der Engel und der heidnischen Gottheiten; von der Vorbildung der Engel und Genien der Heiden; von den heil. Sinnbildern; von den Penaten, Laren und Cupidonen; von den Gestalten bey Anbetung und Gottesfurcht; von den unterschiedlichen Opfern der Völker, ihren Feyerlichkeiten und Dienstbeobachtungen; von den priesterlichen Gewändern oder Kleidern, wie auch von den geweihten Geschirren, und andern zu den Opfern gehörigen Sachen; **das 10te Buch, in 10 Kap.** Von der Bildhauerkunst; was die Bildhauerkunst ist, und worin sie besteht; von den Basreliefs; von der Kraft, Eigenschaft und Einrichtung der Basreliefs; von der Kleidung der Statuen und

Bas-

Basreliefs; von den Bewegungen, welche man die Statuen vorstellen läßt; von Stellung der Bilder auf Piedestalle, Frontispicien, in Nichen und andre Plätze; von dem Bossiren der Modelle; von der Wohlanständigkeit eines steinernen Bildes; von der Verzierung der Frontispicien an Tempeln, Häusern und Schauplätzen; **das 11te Buch, in 8 Kap.** Von den stillliegenden oder unbeweglichen Dingen; Entw. zu Basreliefs; welche zu Staffirung der unbeweglich oder stille liegenden Sachen dienen; von einigen auf besondre Personen gerichteten Vorbildungen, welche mit still liegenden Sachen ausgeführt werden mögen; von dem Ursprung, der Art und Eigenschaft der Römischen Siegskronen, auch andern Belohnungen mit Ehrenzeichen; von den Ceremonien oder Römischen Triumphe und Siegsgepränge; von der Weise der vier vornehmsten und öffentlichen griechischen Spiele; von den Kriegskleidern und Waffenrüstungen der besondern Völker; von dem Ursprunge der verschiedenen Feldzeichen, auch Wapen und Waffen-Schilder, u. d. m. **das 12te Buch, in 6 Kap.** Vom Blumenmahlen; von gemahlten Blumen in Sälen, Gemächern, Galerien, vornehmlich aber an Plafonds; von der, dem Blumenmahler nothwendigen Kenntniß der Perspectiv; von Blumen auf allerhand Gründen; von Ordinirung der Blumen und ihrer Farben in Festonen und Bouqueten in zwey Kap. **das 13te Buch, in 9 Kap.** Von der Kupferstecherkunst; von der Kupferstecherkunst insgemein; von dem allgemeinen Wohlstande so in einem schönen Kupfer erfordert wird; von dem Unterschied der Kupferstecher und der Etz- oder Radirkunst; von dem Harsiren oder den Schraffirungen; von dem Tüpfeln oder Punctiren; von dem Radiren der Basreliefs; von der Kupferstecherkunst, und dem Anlegen der Schraffirung; von der schwarzen Kunst handelt.) — —

**In deutscher Sprache:** Ein fremdes und wunderbares Kunstbüchlein, allen Mahlern, Bildschnitzern, Goldschmiden . . . hoch nützlich zu gebrauchen, durch Heinr. Vogtheren, Strasb. 1537. 1540. 1543. 4. — Das Kunst- und Ler-Büchlein Sebalden Behams, Malen und Reissen zu lernen, nach rechter Proportion, Mass und Austheilung des Cirkels, angehenden Malern und kunstbaren Werkleuten dienlich, Frankf. 1546. 4. 1552. 1565. 1582. 1605. 4. mit 57 Holzschn. (Ein Theil dieses Buches, welches von Zeichnung der Pferde handelt, war bereits im J. 1528, Nürnb. 4. unter dem Titel: Dieses Büchlein zeiget an, und lernet ein Mass oder Proportion des Ross. . . . . erschienen. Schon die Titel lehren, daß es eigentlich zu den Artikeln, **Verhältniß**, oder **Zeichnung** gehören würde; da es indessen gewöhnlich unter den eigentlichen Mahlerbüchern angeführt wird: so mag es auch hier seine Stelle unter ihnen einnehmen.) — Jost. Ammons Kunst und Lehrbuch, in welchem Reissen und Mahlen zu lernen, 1tes Buch 1578. 4. 2tes Buch, Frft. 1580. 4. Zusammen, mit dem Titel: Kunstbüchlein, darin neben Fürbildung vieler Geistlicher und weltlicher hohes und nieder Standes Personen, so dann auch der Türkischen Kayser und derselben Obersten Figuren, auch 7 Planeten, 10 alter Rittmeister und Befehlshaber, Reuterey und Contrafactur der Pferde, allerley Thurnier, Fechten, und dann etliche Helm . . . begriffen . . . Frft. 1599. 4. überh. 298 Bl. (Auch dieses Werk würde eigentlich mehr zu dem Art. Zeichnung, als hieher gehören, steht aber nur hier, weil es, gewöhnlich als ein Werk von der Mahlerey angeführt wird.) — L'Academia Tedesca della Architectura, Scult. e Pittura: oder deutsche Academie der edlen Bau- Bild- und Mahlereykünste, Nürnb. 1675-1679. f. 2 Bd. mit Kupf. von J. Sandrart. **Lat.** mit Veränderungen, Nürnb. 1683. f. mit Kupf. Und was über die Mahlerey einzeln darin zerstreut war, jetzt im 6ten Bd. der n. Ausg. Nürnb. 1773. f. (Chrstn. Rhodius ist als der lateinische Uebersetzer des Werkes bekannt; nur der 1te Th. desselben beschäftigt sich mit der Theorie der Mahlerey; und der

Verf.

Verf. handelt, in 15 Kap. darin, De Invent. et Delineatione; de corp. hum. symmetria et proportione; de vero Imaginis decoro ejusque abbreviatione, f. Catagraphis; de affectibus f. perturbationibus animi; de coloribus; de picturis fubactu aquario et fubactu oleario, nec non in lapide factis; de distributione et commistione f. unione colorum; de Calligraphia, f. pingendi elegantia; de picturis historicis; de opere albario f. pingendis muris recentibus quod vulgo in Fresco vocant; de Pictur. Topogr. f. Campestr. et fubdialibus; de pingendis vestibus et pannis, de lumine et conclavi Pictoris, it. de picturis nocturnis; de color. origine, natura et significatione; de Pictura Sinensium, it. de figuris ligno incidendis: nec non de Melano - chalcographia f. figuris nigricantibus in aere effingendis.) — Wilh. Stettlers Bericht von dem rechten Wege zu der Mahlerey, Bern 1679. 12. — Der curiose Mahler, Dresd. 1679. 8. mit Kupf. — M. J. Daums wohlunterrichteter, kunsterfahrner, galanter, doch aber zugleich erbaulicher Mahler, Copp. 1721. 8. verm. von Carl Bertram, ebend. 1755. 8. — Josephs Widtmaißers Kunstgründe der Zeichnung und Mahlerey, Wien 1731. 4. — Der wolanführende Maler, welcher curiöse Liebhaber lehrt, wie man sich zur Malerey zubereiten, mit Oelfarben umgehen, Gründe, Firnisse und andre dazu nöthige Sachen verfertigen, die Gemälde geschickt auszieren, vergülden, versilbern, accurat laquiren, und saubere Kupferstiche verfertigen soll; nebst einem Kunstkabinet rarer und geheim gehaltener Erfindungen, aus eigener Erfahrung aufgezeichnet von Joh. Melch. Croecker, Jena 1736. 1743. 1753. 1764. 1778. 8. Ob dieses höchst mittelmäßige Büchlein nicht schon zuerst früher, als hier angezeigt, erschienen ist, weiß ich nicht. In der letzten Auflage sind, der Vorrede zu Folge, allerhand Veränderungen vorgenommen worden; es besteht eigentlich aus zwey Abtheilungen, wovon nur die erste, und auch diese nur zum Theil, die Mahlerey betrift, und, in 39 Kap. von der Mahlerey und deren Hochachtung; von dem Nutzen des Zeichnens; von den Wissenschaften, deren Erkenntniß zur geschickten Mahlerey erfordert wird; von Farben; von Frescomahlen; vom Mahlen aus freyer Hand; von Abtheilung und Maß des menschlichen Leibes; vom Landschaftmahlen; vom Gebrauch der Farben in einem Gemählde oder Schilderey; von Stellung der Glieder und deren Verkürzung in einem Bilde; vom Historienmahlen; von allerley Kleidern; ein Gemählde leicht nachzuzeichnen; von der Beschaffenheit des Zimmers, so zum Mahlen erfordert wird; von der Erfindung der Oelfarben; von den nothwendigsten Stücken, so bey den Oelfarben seyn müssen; von dem Farbenstein, und den dazu gehörigen Läufern und Farbensteinen; von den Pinseln und deren unterschiedlichen Art; von Waschfasse, worin die Pinsel reine gemacht werden; von Paletten; von allerley Geschirren darin man so wohl die Oel-, als auch die Wasserfarben behalten und aufheben soll; von der Staffeley, wie auf solcher gemahlt und wie die Bilder darauf bevestigt werden; von den trocknen Oelen und Firnissen, womit die Farben angemacht werden sollen, desgleichen wie das Lein-Oel zu läutern; von allerley Gründen auf Papier, Tuch, Holz, Stein und Metallen; von den Farben, welche zu den Oelfarben tauglich sind; von weißen Farben; von gelben Farben; von rothen, grünen, blauen, braunen, schwarzen Farben; von Goldgründen, so wohl zu Matt- als Glanzgold; Holz und Bildschnitzer-Arbeit schön weiß zu mahlen und zu poliren; Holzwerk auf mancherley Art mit Oelfarben und Adern zu mahlen; allerley Manieren, die Schattir- und Erhöhungen zu lernen, ingleichen, wie man mit Röthelstein, Sinesischer Dinte, blauem Indig und andern Farben tuschiren soll; von Reiß- und Zeichenkohlen; alte Oelfarbenbilder rein zu machen; ein Kupferstücke zu mahlen, daß es sich darstellt, als ein mit Oelfarben gemahltes Bild.

Die 2te Abtheilung enthält das so genannte Kunstcabinet, und handelt von Arbeiten aus Wachs, Flockseide, Gips u. d. m. so gar von Dinte und Siegellack und Licht machen: indessen wird auch hier in 2 Kap. (im 30ten und 31ten) gelehrt, wie man ein Kupferstück auf ein Glas bringen, und solches schön mahlen kann, und wie allerhand Schrift, Blumen und Gemählde auf Glas zu mahlen sind.) — Philosophische Gedanken von der Mahlerkunst, in dem Abrisse von dem neuesten Zustande der Gelehrsamk., Gött. 1740. 8. St. 1. — Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst, Dresden 1754 und 1756. 4. Sendschreiben über die Gedanken... ebend. 1755. 4. Erläuterung der Gedanken... ebend. 1756. 4. von Joh. Winkelmann; Franz. Par. 1765. 4. Engl. Lond. 1766. 8. Von der Grazie in den Werken der Kunst, im 5ten Bd. der Bibl. der sch. Wissensch. S. 13 u. f. von Ebend. (Wegen seiner übrigen Werke s. die Art. Antik, Geschmack, und die Folge.) — Anweisung zu der Mahlerkunst, worin nebst deren Fürtreflichkeit und Nutzen gezeigt wird, was wir zum gründlichen Verstand der Mahlerkunst wissen, und wie er sich durch Uebung darin perfectioniren soll; nebst einem gründlichen Unterricht von der Reiß- und Zeichen-, wie auch Illuminirkunst, oder dem rechten Gebrauch der Wasserfarben... Leipz. 1756. 8. (Ohngeachtet dieses Werk nichts, als ein neuer Abdruck der Uebersetzung von dem vorher angeführten Werke des W. Goeree seyn soll (s. Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 8. S. 84. Anm. x) und auch auf dem Titel selbst eine neue Auflage heißt: so wird es doch nicht für Uebersetzung ausgegeben; und sein Inhalt mag also hier seinen Platz finden. Es besteht eigentlich, wie schon der Titel besagt, aus drey verschiedenen Schriften, wovon die erste, in 7 Abtheil. eine Anweisung zu der Praktik, oder Handlung der allgemeinen Schilder- oder Mahlerkunst enthält, aber nicht so wohl von der Kunst, als dem, was der Mahler wissen soll, und von den Vorzügen und dem Nutzen der Mahlerey handelt. Die zweyte S. 138 u. f. enthält die Anweisung zu der allgemeinen Reiß- und Zeichenkunst, und wird bey dem Art. Zeichnung näher angezeigt werden; die dritte, S. 265 u. f. die Illuminir- oder Erleuchtereykunst, oder den rechten Gebrauch der Wasserfarben, darinnen derselbigen rechter Grund und vollkommener Gebrauch, so wohl zu der Mahlerey, als Illuminirung und Erleuchterey kürzlich gezeigt wird;" und handelt zuerst, in 14 Abth. von den Farben und Geräthschaften, die man im Illuminiren oder Erleuchten gebraucht; von dem Bley- und Muschelweiß, dessen Vermischung und Gebrauch; von der blauen Farbe, deren Arten, Mischung u. s. w. von Zubereitung, Mischung und Gebrauch der gelben Farben; von Zubereitung, Mischung, u. s. w. der grünen Farben; von Zubereitung u. s. w. der braunen Farben; von Zubereit. der schwarzen Farben; von der Anfeuchtung und Einweichung der Wasserfarben; wie man den Wasserfarben helfen soll, wenn sie nicht wohl fliessen oder auf dem Papier haften wollen; wie man seine Farben zum Gebrauch rein halten soll; wie man das Papier, oder die Kupferstücke, darauf man mahlen, oder illuminiren und erleuchten will, leimen oder planiren und feste machen soll; von etlichen allgemeinen Dingen, welche in dem Anfärben und Wasserfarben zu wissen und zu beobachten nöthig sind; von den Farben und den Ortern, welche man in einem Kunststücke, das man illuminiren will, erst soll anlegen. Hierauf folgt, in 17 Abtheil. S. 307. die Illuminir- oder Anfärbekunst, nähmlich, von der Uebung und dem Gebrauch der Wasserfarben; wie man allerhand Lüfte, nach Beschaffenheit des Gewitters anlegen, behandeln und färben soll; von den Gründen und unterschiedlichen Mauern der Gemächer und Kammern; wie man allerhand nackte Bilder mit Wasserfarben anstreichen und mahlen soll; wie man allerhand Haare der Männer, Frauen und Kinder anstrei-

chen und färben soll; wie man allerhand Bäume, Stiehle, Aeste, Schiffe, Bauerhäuser und ander Holzwerk anfärben soll; von der Anfärbung der Städte, Schlösser und verfallenen Gebäude, es sey auf dem Vorgrund, oder von fern im Verschießen; wie man allerhand Klippen, Stein, Felsen, u. d. m. mit Farben anstreichen soll; wie man allerhand Landschaften, Berge, Bäume, Felder u. d. m. anfärben soll; wie man den fürnehmsten vierfüßigen Thieren ihre gehörige Farbe geben soll; wie man allerhand kriechende und giftige Thiere anfärben soll; wie man den fürnehmsten Vögeln und Federvieh die eigentliche Farbe geben soll; wie man allerhand Wasser und Fische eigentlich anfärben soll; wie man allerhand Baumfrüchte eigentlich anfärben soll; wie man allerhand Erdfrüchten die Farbe anlegen soll; wie man die fürnehmsten Blumen des Feldes eigentlich anfärben soll; wie man allerhand Gold, Silber, Kupfer, Zinn- und Eisenwerk anlegen und färben soll.) — Betrachtungen über die Mahlerey, Leipz. 1762. 8. 2 Th. von Chrstn. Lud. von Hagedorn. Franz. von Mich. Huber, Leipz. 1775. 8. Verschiedene derselben waren vorher in den 6-9ten Band der Bibl. der schönen Wissenschaften eingerückt worden. Ihr Inhalt ist hoffentlich zu bekannt, als daß es nöthig wäre, ihn anzuführen.) — In Joh. Sam. Hallens Werkstücke der Künste, Brandenb. 1765. 4. u. f. handelt der 9te Abschnitt des ersten Theiles von der Mahlerkunst. — Laokoon: oder über die Gränzen der Mahlerey und Poesie .... von Gotth. Ephr. Lessing, 1ter Th. Berl. 1766. 8. Mit einigen Zusätzen, 1788. 8. Engl. 1767. 8. Zu vergl. mit dem 1ten der kritischen Wälder, (Riga) 1769. 8. — Theoretische Abhandlungen über die Mahlerey und Zeichnung, darinnen die Grundsätze zur Bildung eines guten Geschmackes in dieser Kunst vorgetragen werden, Frankfurt und Leipzig 1769. 8. (Hr. Meusel schreibt in s. gel. Deutschland, Lemgo 1772. dieses Werk dem Mahler, Carl Schneider, und in dem Nachtrage, Lemgo 1774. 8. dem Hrn. J. G. B. v. Wichmannshausen ein ähnliches Werk zu; welcher der Verf. ist, weiß ich nicht; wahrscheinlicher Weise ist er aber ein Schweizer; denn in der Einleitung gedenkt er des Bildhauer Hurdters, als seines Landsmanns; aber, was er von ihm sagt, daß er nähmlich ein Mahler und der einzige Originalkopf seines Vaterlandes gewesen, giebt einen geringen Begriff von seinen Kunstkenntnissen. Er handelt, zuerst, in 12 kurzen Abschnitten, von der Mahlerey, als von histor. Gemählden, der Mythol. Allegorie, satyr. Gemählden, u. s. w. von karakteristischen oder Portraitmahlereyen; von Landschaft- See- u. Schlachtstücken; von Frucht- Blumen- und Insektmahlereyen; von verjüngter oder Miniaturmahlerey; von der Zusammensetzung; von dem Ausdruck der Leidenschaften; vom Erhabenen; von dem Ueblichen oder Kostume; von den Gratien; von den besten Meistern aller obbenannten Gattungen von Mahlereyen; von Kunstwörtern; und hierauf in 14 Abschn. von der Zeichnung, als, was die Zeichnung sey; in wie fern die Zeichnung den Rang vor der Färbung behaupte; von den verschiedenen Manieren im Zeichnen; daß es nicht rathsam sey, nach Marmor und Stein das Genie zu bilden; vom Erhabenen in der Zeichnung; aus welchen Theilen die Zeichnung besteht; vom Zusammensetzen im Zeichnen; von den Stuffen und Wachsthum der Zeichnungen; von der Proportion; von der Anatomie; von der Falten-Ordnung; von Kupferstichen, der Schwarzkunst, Holzschn. und Radiren; von der nachahmenden Zeichnung; wie man von Mahlereyen und Zeichnungen urtheilen soll, alles in leeren Worten!) — Körmons Natur und Kunst in Gemählden, Bildhauereyen, Gebäuden und Kupferstichen, Leipz. 1770. 8. 2 Th. von Frz. Chrstph. von Scheyb. (Der Verf. handelt, im 1ten Bde. in einer Einleitung, von der Annehmlichkeit, vom Nutzen und von der Nothwendigkeit der Mahlerkunst, und hierauf, in 21 Kap. von der Begierde zu mahlen; von freundschaftl. Kunstrich-

richtern der Mahlerey; von verschiedenen Meynungen und Anmerk. über die Mahlerey; vom Wege zur Kunst zu gelangen; von der Neigung zu einer Art zu mahlen: vom Urtheil des Publikums, der Schmeichler und seichten Bewunderer; von Betrachtung großer Meisterstücke; von ungeschickten und unwissenden Kennern und Kunstrichtern; von den Vortheilen des Pinsels, von der Richtigkeit des Umrisses, und von dem Verhältniß des menschlichen Körpers; von der Zusammenfügung verschiedener Theile in ein zierliches Ganzes; von der Eigenliebe eines Mahlers, und von seinen durch Lobeserhebungen vermehrten Fehlern; vom besondern Geschmack und einer glücklichen Wahl im Zeichnen; vom Gratiosen oder Anmuth; vom Naifen und Reizenden des Pinsels; von Vermeidung des übertriebenen Eigensinns; von dem reizvollen Colorit Titians; von dem zierlichen Umrisse der antiken Bildhauerkunst; vom guten Geschmack in der Kleidung und den Falten; von dem Ausdruck der natürlichen Schönheit und derselben getreuen Nachahmung; von den Gemüthsregungen oder Leidenschaften; von den Wirkungen, so die Gemüthsregungen im Angesicht verursachen. Hierauf folgen zwey Abhandl. von der Art und weise die Umrisse zu verfertigen und zu zeichnen, und vom Gebrauch der Farben; und ein Versuch, was für Eigenschaften zur Mahlerkunst erforderlich sind. Der 2te Bd. enthält, zuerst, eine Abhandl. von der Bildhauerkunst und einigen Werken derselben; und hierauf folgen, S. 151. Kurze Wiederhohlung einiger Kunstregeln für junge Mahler; Elysium über die Nachahmungskunst, oder die so genannte Portraitmahlerey; die Perspectivkunst in der Mahlerey; vom Kupferstechen; von der schwarzen Kunst, von einigen Mahlern, Bildh. und ihren Werken; Beschr. versch. Gemählde; Nachr. von mosaischen Gemählden; von der Architectur; von der Verz. à la Grecque. Ein Anhang, S. 460 enthält ein Schreiben über die so genannten grotesken Mahlereyen, eine Abhandl. von Mauergemählden oder Fresco: den Kenner der Kunst im Traum; und ein paar Aufsätze vom Aufnehmen und dem Verfall der freyen Künste: und vom Verdienste der alten italienischen und deutschen Mahler.) — Von eben diesem Verfasser ist: Orestrio von drey Künsten der Zeichnung, mit einem Anhang von der Art und Weise, Abdrücke in Schwefel, Gyps und Glas zu verfertigen, auch in Edelsteine zu graben . . . . Wien 1774. 8. 2 Th. (Beyde Theile enthalten 73 Abschnitte folgenden Innhaltes: Ueber Ursprung und Bedeutung des Wortes Akademia; Alterth. der drey Künste: Idea, woher und was sie sey; die Schönheit; Poussin von der Mahlerkunst und von der Schönheit; Uebung im Nachmahlen; Beurtheilung der Kunst; die heutige Mahlerey; Hülfsmittel zum Mattel, Bücher, Gedichte u. d. m.; Ged. über die Kunst von H. Wille; das Gleichgewicht der Mahler ob. die nichtswürdige Wage des de Piles; der gute Freund und Rathgeber des Mahlers; die Auferstehung der Kunst zu Zeiten des Giotto; die Wohlgereimtheit (Eurythmia), die Symmetria ob. Gleichförmigkeit; die Allegoria; der Ausdruck der Affecten, Tugenden und Leidenschaften; die Falten in Kleidungen; das Colorit; das Costume; Landschaftmahlerey; der mahlerische Raub; die Erfindung; Anord. der Figuren; Zeitvertr. und Kurzweile der Mahler; der glückliche Stand der Mahler; der Werth und Unwerth der alten Griechen und Römer; Neid, Eifersucht, Mißgunst unter den Künstlern; Verachtung der so genannten antiken Arbeiten; Nichtswürdige Schule der Zeichnung; Beyträge zur Gesch. der ältesten gr. Mahler; Portraitmahlerey; gefährliche Kunstrichter; die Zurückkunst der Mahler und Künstler aus Griechenl. in Italien; das jüngste Gericht von Mich. Angelo; Beobacht. üb. alte gr. röm. und heutige Mahler; Raph. und Mich. Angelo (2r Th.) Von dem in Deutschland neuen Worte Nüance; Gedanken des Mahl. C. A. du Fresnoy über die vornehmsten Mahler aus dem letzten Jahrhun-

hundert; Ant. R. Mengs; Raph. Schüler im Vatican; Titian; verschiedene Briefe von Aretin an die Mahler seiner Zeit: Gemählde von Landesgegenden; Kupferstecher; Lebensart der alten Künstler; Rabdographia, od. die Kunst geschwind zu mahlen: Camera optica; Ein gemahltes Schlafz. zu Caprarola; Rom und Paris in Ansehung der drey Künste der Zeichnung; Samml. von Kunstsachen; die Architectur; Verzierung der Architectur; Verz. in den übrigen Künsten der Zeichnung; Groteske Verzierungen; das Publ. nützt dem Künstler; Köremon und Orestrio; Orestrio an Köremon; die Schule der Zeichnung; Triumph der Ignoranz; Schr. an Orestrio; Anmerkungen; die Kunst, Portr. in Edelstein zu graben; Art und Weise in Diamanten zu graben; Abdrücke von Gyps, Glas und Schwefel zu machen.) — Unterricht zur gründlichen Erlernung der Mahlerey von Ant. Tischbein, Hamb. 1771. 8. (Das Werk ist in zwey Theile abgetheilt, wovon der erste, im 1ten Buche von den Gründen der Mahlerey, als von der Nachahmung, dem Geschmack und der Schönheit; im 2ten von den Hülfsgründen der Mahlerey, als Geometrie, Optic, Perspectiv, Baukunst, Anatomie, Proportion und Ponderation; im 3ten von der Gelehrsamkeit und Wissenschaft des Mahlers, als vom Costume, von der Bekleidung; von den Leidenschaften, von der Wissensch. der Sinnbilder, und vom Antiquen und Modernen; im 4ten von den Gegenständen der Mahlerey, als historischen, mythologischen, allegorischen und physikalischen; im 5ten von der Handlung des Mahlers, als vom Anfang in der Zeichnung, von der Invention, Composition, Zeichnung des Nackenden und der Staffirung; im 6ten von der Bemahlung unterschiedlicher Objecte, als der Häuser, Theater und der Staffeleygemählde: und der zweyte, im 1ten Buche von der unterschiedlichen Vorstellung der Objecte durch die Geschichte, Fabel, Portrait, Landsch. Gesellschaften, Thiere, Blumen und Früchte, Gebäude und Verzierungen; im 2ten von der verschiedenen Art zu mahlen, als Großmahlen, Kleinmahlen, in Oelfarben, Wasserfarben, von Fresco, Miniatur und Pastel; im 3ten vom mahlerischen Schönen, als vom Schönen überhaupt, vom Schönen in freyer Luft, vom Schönen in verschlossenen Orten, von der Ordonnanz dunkler Objecte gegen helle Gründe, von kräftigen Objecten gegen schwache Gründe, vom Ordiniren ungleicher Objecte, von den Gründen; im 4ten von Licht und Schatten, als der Betagung überhaupt, vom Sonnen- und gemeinen Licht, vom natürlichen Schatten, vom Schlagschatten, vom Mondenlicht, vom Fackel- oder andern Licht, von der Reflexion; im 5ten von den Farben, als von den Farben nach der Optik, von der Harmonie und Haltung der Farben, von der Ordnung derselben gegen einander, von den Localfarben, von Licht und Schattenfarben, von Mezzotinten, vom Unterschied des Colorit im Groß und Kleinmahlen; im 6ten von der Bemahlung, als von Führung des Pinsels, vom Untermahlen, vom Ausmahlen, vom Retouchiren handelt. Uebrigens will der Verf. s. Schrift nur für seine Schüler geschrieben haben.) — Unterschied der freyen und mechanischen Malerey practisch erklärt, von E. L. D. Huch, Halle 1783. 8. (Die erste unterscheidet, dem Verf. zu Folge, sich von der letztern, durch den Ausdruck der Neigungen und Leidenschaften, durch das Genie und Begeisterung, durch die Erhebung über alle Grenzen, und durch die Erhebung zu einer Wissenschaft. Uebrigens ist die Schrift eine Anwendung der allgemeinen Vernunft- und Redekunst auf die Mahlerey, und daher ein wenig poßierlich ausgefallen.) — Das Studium der Zeichenkunst und Mahlerey für Anfänger; nebst der Terminologie in diesen beyden Künsten, einem Verz. der berühmten Mahler, der verschiedenen Schulen, der jetzigen Akademien der Mahler, Bildhauer und Baumeister in Europa in alphabetischer Ordnung, und der einem Künstler nöthigen Bücher, von Chrstn. Lud. Reinhold, Gött. 1773. 8.

mit 45 Kpfrn. (Das Werk besteht aus 356 SS. deren Innhalt hier nur unnöthigen Raum wegnehmen würde, da sie alltägliche Sachen, schlecht gesagt, enthalten.) — Von eben diesem Verfasser sind: System der zeichnenden Künste, nebst einer Anleit. zu den Antiken, Hieroglyphen und modernen allegor. Attributen, nach der Sulzerschen Theorie, für angehende Mahler u. s. w. auch zum privat- und öffentlichen Gebrauch auf Schulen eingerichtet, mit 40 Kpfrn. Münster 1784. 8. (Das Werk ist in 29 Abschn. abgetheilt, und diese handeln: von der Zeichnung; von den geometr. Anfangsgründen; von der Anwend. der geometr. Anfangsgründe; Anwendung der Flächen; was das Studium der Zeichenkunst enthält; von den Studien überhaupt; von den Nebenstudien zu histor. Stücken; von den Hauptstudien zu den histor. Stücken; Studien zu architect. Rissen; Studium zu Menschen; von dem Ausdruck der Leidenschaften; die Kunst zu schattiren; Uebergänge vom Licht zum Schatten; Arten des Lichtes und Schattens; Mittel zum Zeichnen und Schattiren; Beschäftigungen mit der Schattierkunst; vom Kopiren, von der Nachahmung; von der Bekleidung; von der Zeichnung nach Runden; von der Zeichnung nach dem Leben; von den, einem Zeichenmeister nothwendigen, mechanischen Kenntnissen; von der Ausführung gezeichneter Stücke; von Licht und Schatten überhaupt; von der Perspectiv; von den verschiedenen Manieren im Zeichnen; vom Nutzen der Zeichenkunst; vom Skizziren, u. d. m. von der Allegorie u. d. m.) — Als eine Fortsetzung dieses Buches erschien, von eben diesem Verf. die Zeichen- und Mahlerschule oder systemat. Anleit. zu den Zeichen- Mahler- Kupferstecher- Bildhauer- und andern verwandten Künsten . . . mit 45 Kpfrn. Münster 1786. 8. (Das Werk enthält 29 Abschn. als von der Mahlerey überhaupt; von der Farbengebung; von der Ausübung der Mahlerey; vom Kolorit; vom Lassiren und Pickiren; von der Haltung; von den verschiedenen Arten der Mahlerey; von den Manieren im Mahlen; von den Geschlechtern der Gemählde; von der Anordnung; vom Ton; vom Geschmack; vom Guten, Schönen und Reizenden; die Charakteristik; vom Schicklichen und Ueblichen; von den Einheiten; vom Pathos und Ethos; von dem mahlerischen Erfinden; von den Sinnbildern; Terminologie der bildenden Künste (die, zum Theil, schon in der ersten Schrift des Verf. sich findet.) Anatomie der bildenden Künste; von den Verhältnissen des menschlichen Leibes; die Aetzkunst; die Kupferstecherkunst; die Schwarzkunst; die gekörnte Kreidemanier; in Aqua tinta zu arbeiten; die Kupferdruckerkunst; das Formschneiden.) — Was diesen beyden Werken noch zu einem vollständigen System der Kunst fehlte, wollte der Verf. in der „Akademie der bildenden schönen Künste, nebst einer vollständigen Mythologie oder Beschreibung der Muster der Alten . . . mit 14 Kpfrn. Münster 1788. 8.“ liefern. (Das Werk enthält vierzehn Abschnitte, als von den Verhältnissen, Eigenschaften der Schönheit an alten Werken der Bildhauerkunst; Mythologie für die zeichnenden schönen Künste; Geschichte der Mahlerey; Geschichte der Kupferstecherkunst; von der Steinschneide- und Steinetzkunst; Geschichte der Kunst in Stein zu schneiden; die Bildhauerkunst; Gesch. der Bildhauerkunst; von den Schulen; von den Akademien; Verz. der vornehmsten Gallerien und Kunstkabinette; Verz. der ältesten und neuern Künstler; Bibl. der zeichnenden schönen Künste. Schon dieser Innhalt lehrt, daß der Verf. in diesem Werke mancherley aus seinem ganz ersten wieder aufgewärmt hat. Und manches ist wieder, wie z. B. der Abschnitt von Akademien, und der von der Bibl. der schönen Künste, so wie der von den Gallerien, buchstäblich, aus der, in der Folge vorkommenden Akademie der bildenden Künste von Prange abgeschrieben. Andre Abschnitte sind äußerst leer und zugleich voller Fehler; z. B. in dem Verz. der vornehmsten Gallerien und Kunstkabinette ist die bekannte Gallerie von

von Luxenburg unter die eigentlichen Gemähldesammlungen gesetzt, zu Wien eine Sammlung des Prinzen Eugen, die schon, vor einem halben Jahrhunderte verkauft worden ist, und dafür die, von mehreren solchen, noch existirenden Sammlungen gedruckten Verzeichnisse, nicht angeführt.) — Noch hat eben dieser Verf. einen „Plan über die Zeichenkunst und Mahlerey, Osnabr. 1773. 8." drucken lassen, der nichts, als Ueberschriften von Kapiteln enthält. — C. L. Junker Grundsätze der Mahlerey, Zür. 1775. 8. (Die Ueberschriften darin sind, Geschichte; Portrait; Gesellschaftsstücke; Landschaft; Schlachtstücke; Blumenstücke; Zusammensetzung; Costume; Pathos; vom Erhabenen; Schönheit und Grazie; Draperie; Wahrheit; Grenzen und Vereinigungspunct zwischen Poesie und Mahlerey; Werth und Einfluß; Antike; Genie; Artist; vom Urtheil; Erfindungen; Geschichte der Kunst; Mahlerschulen. Alles sehr flüchtig hingeschrieben, und größtentheils aus andern Büchern geschöpft.) — Christn. Fdr. Prangens Entwurf einer Akademie der bildenden Künste . . . Halle 1778. 8. 2 Bde. (Der 1te Band besteht aus zwey Theilen, wovon der erste, nach einer allgemeinen Einleitung, in 17 Abschnitten, theoretische Abhandl. von den bildenden Künsten enthält und von der Geometrie in der Zeichnungskunst, die erste Stuffe der Zeichnungskunst (in 9 Kap.) vom Licht und Schatten (in 3 Kap.) von der Draperie; von dem Ausdruck (in 3 Kap.) von der Erfindung und Anordnung; von der Perspectivkunst; von der Anatomie; von der zweyten Stuffe der Zeichenkunst; von dem Copiren; von der Farbengebung; von der Portraitmahlerey; von der Landschaftsmahlerey; von den übrigen Gegenständen der Mahlerey; von der Beurtheilung eines Gemähldes; von der Bildhauerkunst, und von der Baukunst, handelt. Der zweyte Theil begreift die praktische Abhandl. der bildenden Künste, und besteht aus 14 Abschn. als vom Tuschen und Illuminiren; von der Miniaturmahlerey; von den übrigen Arten der Wassermahlerey; practische Handgr. bey mathemat. Rissen; von der Pastellmahlerey; von der Oelmahlerey; vom Freskomahlen; von der mosaischen Arbeit; von der Email- und Porzellänmahlerey; von der Glasmahlerey; von der Wachsmahlerey; von dem Kupferstechen; von der Bildhauerkunst; von der Steinschneiderkunst. Der 2te Band, als der dritte Theil des Werkes; enthält in 13 Abschn. die Geschichte der Kunst zuerst im Allgemeinen, und dann der einzeln schönen Künste, ein Verz. von den Akademien, von den berühmtesten Gallerien; (wo auch die Luxenburger Gallerie als ein Cabinet angeführt ist) von der Einrichtung der Kunstkabinette; von den berühmtesten Künstlern, von Schriften über die bildenden Künste, und von Kupferstechern und Formschneidern.) — Von eben diesem Verf. ist noch die Schule der Mahlerey, Halle 1782. 8. — (Nach einer kurzen Einleitung, und einer Erklär. der vornehmsten Kunstwörter in der Mahlerey, wird, in dem 1ten Abschn. von der Geschichte der Mahlerey und den bekannten Schulen, im 2ten von den verschiedenen Arten der Mahlerey, und im 3ten von den Farben und ihrer Anwendung gehandelt.) — Vorlesungen über die zeichnenden Künste, für die Zöglinge der Kunstakademien, von H. A. Mertens, Leipz. 1783. 8. (Der Vorlesungen sind eilfe, als: Ueber die zeichnenden Künste und deren Verbindung mit den sch. Wissenschaften; über den guten Geschmack, Nachahm. der schönen Natur, und Studium der Antike; von dem Einflusse der Künste auf die Wissensch. Handl. Manufacturen und Handwerke; eine kurze Gesch. der Kunst; über die Bildung des künftigen Künstlers; über die Zeichnung; Vorschlag zu einer kleinen Bibl. für Künstler; über die Mythologie; über das Ueble; über die Erfind. und die Allegorie; über den Ausdruck. Ein zweyter Band ist nicht erschienen; und in dem ersten sucht man bestimmte, durchgedachte Dinge vergeblich.) — Theoret. und prakt. Anweisung zur Zeichen- und Mahlerkunst

kunst . . . für Anfänger dieser Wissenschaften . . von C. D. H. mit K. Altona 1788. 8. (Das Werk enthält 16 Abschn. als von der Zeichenkunst überhaupt, von den ersten Anfangsgr. der Zeichenkunst; einige Generalanmerk. über die Zeichenkunst; über das Zeichnen nach dem Leben; von der Kleidung, Manier der Falten, u. s. w. Art und Weise den Gliedermann mit Vortheil zu gebrauchen; von der Mahlerkunst; von der Proportion der Glieder; von der Anatomie; von dem Gewichte und der Bewegung; vom Schatten und Licht; vom Wiederschein; von der Perspectiv; einige Anm. über verschiedene Gegenstände der Mahlerey; vom Historien Mahlen; über die verschiedenen practischen Theile der Mahlerey, als Illuminiren, Miniaturmahlerey, u. d. m. Der Verf. will den Lairesse und da Vinci bey seiner Arbeit zum Grunde gelegt haben.) — Bibliothek für Mahler, Zeichner, Formschneider, Kupferstecher, Bildhauer . . . in Briefen von C. Lang, Erl. 1789. (Auszüge aus Webbs, Mengs, Hagedorns, Junkers und a. Schriften mehr.) — Als Fortsetzung des Werkes, von eben demselben Verf. Briefe für Maler, Zeichner, Formschneider, Kupferstecher und Bildhauer.... Frft. 1791-1792. 8. 2 Th. (Ausz. aus Büschings Gesch. der zeichnenden Künste, aus Hagedorn, de Piles Einleitung, Ardinghello, Jos. Reynolds Reden, der theoret. Abhandl. v. d. Mahlerey, Reinholds Stud. der Zeichenkunst und den Crit. Bemerkungen über die Fehler der Mahler.) — Magazin für bildende Künste, München 1791. 8. (Enthält Sonnenfels Rede über die Lectüre, Hemsterhuis Schrift über die Bildhauerey, Künstlerstolz aus dem Journ. von und für Deutschland, Klopstocks Urtheil über Winkelmanns Ged. von der Nachahmung.) — Mahlertheorie oder kurzer Leitfaden zur histor. Mahlerey für Anfänger, von Christph. Fesel, Wirzb. 1792. 8. (Das Werk ist in 2 kurze Abschn. eingetheilt, wovon der erste von der Mahlerey überhaupt, als Zeichnen, Anatom. Kenntniß des Menschen, Perspectiv und Architectur, Gewänder, Composition, Gruppirung, Kontrast und Skizziren, der zweyte vom Colorit oder Mischung der Farben, als Mischung der Farben, Mezzo tinto, Harmonie, Ruhe des Auges, oder Verbindung des Schattens und Lichtes, Luftperspectiv, Untermahlen und Uebermahlen, Retouchiren, und Führung des Pinsels handelt.) — — S. übrigens die verschiedenen, von einzeln Gattungen der Mahlerey handelnden Artikel, als **Encaustisch**, **Glasmahlerey**, **Miniatur**, **Pastell**, **Schmelzmahlerey**, u. d. m. so wie die Art. **Ausdruck**, **Erfindung**, **Farben**, und d. m. — —

**Vermischte Schriften** über die Mahlerey, in **lateinischer Sprache**: De erroribus Pictor. Dissert. Mart. Frisii, Hafn. 1703. 4. — De Pictura, Dissert. jurid. Pet. Müller, Ien. 1712. 4. — De Pictura honesta ac utili, Progr. Auct. Brunquell, Ien. 1733. 4. — De Pictura famosa, Dissert. C. F. Voit a Berg. Ebend. 1703. 4. — De eo quod justum est circa picturam, Dissertat. Fichtneri, Altorf. 4. — Super Privilegiis Pictor. Lib. sing. G. Theoph. Boerneri, Lips. 1751. 8. — De probatione per picturas in sacris, Dissert. Franc. Ant. Durr, Mogunt. 1779. 4. — De Pictura contumeliosa, Diss. Ioa. Lud. Klüber, Erl. 1787. 4. — — In **italiänischer Sprache**: In den Lezioni di M. Ben. Varchi, Fir. 1549. und 1590. 4. handelt die zweyte, qual sia più nobili la Pittura o la Scultura. — Tratt. della nobiltà della Pitt. composto ad instanza della Ven. Comp. di S. Luca, e della nob. Acad. de' Pittori di Roma, da Rom. Alberti. . . R. 1585. 4. Pav. 1604. 4. — Gli Onori della Pittura, e della Scult. Disc. di Gianp. Bellori, Luc. 1677. 4. — I Pregi della Pittura, di Dom. Palletta, R. 1688. 8. — La Pittura in giudizio, ovv. il Bene delle oneste Pitture, ed il Male delle oscene, di C. Gregor. Rosignoli, Ven. 1696. 1755.

1755. 12. Bol. 1697. 12. — Le tre belle Arti in lega con l'armi per difesa della religione, Oraz. di Vinc. Lucchesini . . R. 1716. 8. — Oraz. in lode della Pittura, Scult. ed Arch. da Nic. Fontingueri, in dem 2ten Bde. der Prose degli Arcadi, R. 1718. 8. — Oraz. de la Pittura, Scult. ed Archit. giovano per l'acquiste delle scienze, da Vinc. Santini, ebend. im 3ten Bde. — Oraz. in lode della Pittura, Scult. ed Archit. da Giamb. Alessf. Moreschi, Bol. 1781. 8. — Esame ragionato sopra la nobiltà della Pittura e della Scult. per Nic. Passeri di Faenza . . . Nap. 1783. 8. — — In spanischer Sprache: Discorsos apologeticos en que se defiende la Ingenuidad del Arte de la Pintura, que es liberal y noble de todos derechos, por Juan de Butron, Mad. 1626. 4. — Por el Arte de la Pintura, p. D. Juan de Xauregui, Mad. 1633. 4. — Auch soll von Calderon ein Tratado de la nobleza de la Pintura vorhanden seyn, welchen ich aber nicht näher nachzuweisen weiß. — — In französischer Sprache: Eloge de la Peinture, p. Phil. Angele, P. 1642. 12. — In den Variétés litter. Bd. 2. S. 383. findet sich ein Brief über die, in der Folge vorkommende Raccolta di Lettere, worin das Wesentliche über die Unterschiede und Vorzüge zwischen Mahlerey und Bildhauerey ausgezogen ist. — Ichnographie, ou Disc. sur les quatre Arts d'Archit. Peinture, Sculpt. et Grav. avec des notes histor. cosmogr. chronol. généalog. et Monogrammes, Chiffres, Lettres initial. Logogr. . . . p. Mr. Hebert, Par. 1767. 12. 5 Bde. — — In englischer Sprache: A Parallel between Poetry and Painting, von Dryden, als Vorr. zu s. Uebers. des du Fresnoy, Lond. 1695. 4. — Die zweyte Abhandlung in J. Harris Three Treatises . . Lond. 1744. 1770. 8. Deutsch, Danz. 1756. 8. Besser, Halle 1780. 8. Enthält eine Untersuchung über die Aehnlichkeit, Unterschiede und Vorzüge zwischen Tonkunst, Mahlerey und Dichtkunst. — Etwas über die Mahlerey, aus dem Englischen, im 1ten St. des 3ten Bds. der Monatsschr. der Akademie der Künste zu Berlin. — — In deutscher Sprache: Beantwortung der Frage: Ist die Mahlerey einem Staate nützlich von J. F. C. in den Betrachtungen über verschiedene Gegenstände, Hamb. 1763. 8. S. 156. — Freye Gedanken über die Mahlerey, im 6ten Bde. S. 95 der Neuen Erweiterungen der Erkenntniß und des Vergnügens. — Ermunterung zur Lectüre, an junge Künstler, von J. von Sonnenfels, Wien 1768. 8. und im 8ten Th. s. Schriften. — Von den Verdiensten der Mahlerey um die Tugend, eine Abhandlung im 6ten Bd. der Neuen Bibl. der sch. Wissenschaften. — Von der moralischen Einwirkung der bildenden Künste, eine Rede von C. L. L. Hirschfeld, Leipzig 1775. 8. — Ob Mahlerey oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre? Ein Göttergespräch von Herder, im Merkur und in der ersten Samml. zerstreuter Blätter, Gotha 1785. 8. S. 133. — Dichtung und Mahlerey, vergl. im 6ten St. des 2ten Bandes der Monatsschrift der Akademie der Künste zu Berlin. — —

Wörterbücher, welche die Mahlerey, oder die bildenden Künste überhaupt, näher angehen, als: Dictionaire abrégé de Peinture et d'Architecture, où l'on trouvera les principaux termes de ces deux arts, avec leur explication, la vie abrégée des grands peintres, et des architectes célèbres, et une Description succincte des plus beaux ouvrages de peinture, de sculpture et d'architecture, soit antiques, soit modernes, Par. 1746. 8. 2 Bd. (von dem Abt Marsy.) — Dictionaire portatif des beaux arts, par Mr. La Combe, Par. 1752. 1759. 8. 3 Bd. — Dictionaire portatif de peinture, sculpture et gravure . . . avec un traité pratique des differentes manières de peindre, par D. Ant. Jos. Pernetty, Par. 1757. 8. Deutsch, Berl. 1764.

1764. 8. — Dictionaire iconologique, ou Introduction à la connoissance des Peintures, Sculpt. Est. etc. . . . par Mr. D. P. (Prezel) Ber. 1756. 12. Gotha 1758. 8. Ebend. deutsch 1759. 8. — Dizzionario portatile delle belle arti, che contiene quanto è di più remarchevole nella pittura, scoltura, intaglio etc. colla Vita de' più celebri Professori delle medesime arte, Ven. 1758. 8. — Kurzes Mahlerlexicon, oder Vorbereitung zur nähern Kenntniß alter und guter Gemählde . . . durch L. v. W. (Winkelmann) Regensb. 1779. 8. Augsb. 1781. 8. — Erklärung der nöthigsten Kunstwörter in der Mahlerey . . . von F. P. L. Bartscher, Detmold 1787. 8. — — Ferner, Ueber das **Aufputzen der Gemählde**, ein Brief von Luigi Crespi, in der Raccolta di Lettere sulla pittura, etc. — — Ueber das **Uebertragen eines Gemähldes auf eine andre Leinwand**, ein Aufsatz, im 14ten Bd. S. 205. des Hamburgischen Magazines. — — Ueber die **Erhaltung der Gemählde**: Recueil des Memoires et diverses experiences, faites au sujet de la conservation des tableaux avec un discours sur l'incorruptible, par Mr. G. Dagly, Berl. 1706. 8. — —

Zur Kenntniß des **Zustandes**, der **Eigenheiten** und **Geschichte** der Mahlerey in verschiedenen Zeiten, und bey verschiedenen Völkern; als über den **Ursprung** und das **Alter** derselben: Traité de l'origine de la peinture, in dem Extraord. des Merc. gal. Avr. 1669. Bd. 6. S. 42-61. — De picturae usu et origine, Dissertat. Ioa. Nic. Funcii in seiner Dissertat. acad. Lemg. 1746. 8. S. 470-494. — Lettera dell' origine, uso ed abuso della pittura, in den Lettere scelte del Ab. Piet. Chiari, Ven. 1750. 8. S. 172-179. — De l'ancienneté de la peinture, von Fraguier, in dem 1ten Bd. der hist. de l'Acad. des Inscript. Deutsch im neuen Büchersaal der sch. Wissensch. Bd. 1. S. 180-234. — Ueber den Ursprung und die Gesch. der Kunst, von G. W. Stubenrund, Jena 1767. 8. — **Der Mahlerey überhaupt**: Histoire des Arts qui ont rapport au dessein, div. en trois livres, où il est traité de son origine, de son progrès, de sa chute et de son retablissement . . . p. P. Monier, Par. 1698. 1705. 8. **Englisch**, Lond. 1699. 8. (Das erste Buch enthält 14, das zweyte 13, das dritte 22 Kap. Der Verf. hält sich vorzüglich bey Italien auf; jedoch gedenkt er auch der Fortschritte der Kunst in den Niederlanden und in Frankreich. Den Geist der Kunst, ob er gleich selbst Mahler war, scheint er nicht gekannt zu haben) — The perfect Painter, or a History on the Origin, Progress, and Improvement of Painting, 1730. 12. — Introductio ad Histor. Artis delineatoriae, von Pet. Ciner, in s. Dissertat. litterar. Flor. 1742. 8. S. 333-356. — Entwurf einer Geschichte der zeichnenden schönen Künste, von D. Ant. Fdr. Büsching, Hamb. 1781. 8. — Della Patria degli Arti del Disegno del C. I. B. Gher. d'Arco, Crem. 1785. 8. (Der Verf. will den Ursprung der zeichnenden Künste in Italien finden.) — Auch gehören hieher die Anecdotes des beaux Arts, cont. tout ce que la Peinture, la Sculpt. la Grav. l'Archit. etc. et la vie des Artistes offrent de plus curieux et de plus piquant chez tous les Peuples du monde, depuis l'origine de ces differens arts jusqu'à nos jours . . . . Par. 1776. 8. 3 Bde. — **Ferner**: Del vero Pittore Luca e del tempo del suo fiorire, Lez. di Dom. Manni . . . Flor. 1764. 4. und Dell' Errore che persiste di attribuirsi le Pitture al S. Evang. von ebend. Ebend. 1766. 4. — — Der Mahlerey bey den **Griechen** und **Römern**: De l'amour des beaux arts et de l'extrême consideration que les *Grecs* avoient pour ceux qui les cultivoient avec succès, von Caylus, in dem 21ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscript. S. 174. Quartausgabe; deutsch, in den Abhandl. zur Geschichte und Kunst, Alt. 1768-1769. 4. 2 Bd. —

Was Plinius (dessen Ausg. und Uebers. bey dem Artikel Antik I. S. 187 angezeigt sind) von der Mahlerey sagt, ist unter dem Titel, Histoire de la peinture ancienne, extraite de l'histoire naturelle de Pline avec le texte latin, corrigé sur les Mss. de Vossius et sur la première edition de Venise, et traduite en françois par D. D. (David Durand) avec des remarques, Lond. 1725. f. wozu, als Erläuterungsschriften, die Memoires des Caylus, sur quelques passages de Pline, qui concernent les arts, sur le tableau de Cebes et Philostrate, sur le tableau de Venus par Apelle, im 19ten, 29ten und 30ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Deutsch, in den Abhandlungen zur Geschichte und Kunst, Alt. 1768-1769. 4. 2 Bd. Das Mem. des de la Nauze, sur la manière, dont Pline a traité de la Peinture, ebend. im 25sten Bd. Quartausg. Vergl. mit einem Auss. von Falconet, im 6ten Bd. S. 1 u. f. f. Oeuvr. und der Aussatz des Hrn. Heyne, Ueber die Künstlerepochen bey dem Plinius, in dessen antiquarischen Aufsätzen, Leipz. 1778. 8. 1te Samml. S. 165 u. f. gehören. — Der 3te und 4te Th. des Werkes von Lud. Mont Josieu, Gallus Romae hospes .... Rom. 1585. 4. in dem 9ten Bande des Gronovschen Thesaurus, S. 777. bey dem Vitruv des Laet, Amst. 1649. f. handelt: De pictura et sculptura antiquor. — De l'origine de la peinture et des plus excellens peintres de l'antiquité, Dial. Par. 1660. 4. — Des Peint. anc. et de leurs manières, in dem Nouv. Choix des Mercures Bd. 10. — De pictura Veterum, scr. Ioa. Fonseca (s. a. et l.) 4. — Della Pittura antica, da G. B. Bellori, Ven. 1697. 4. — Treatise on ancient painting, containing observations on the rise, progress, decline of that Art amongst the Greeks and Romans, the high opinion, which the great men of antiquity had of it, its connexion with poetry and philosophy, and the use that may be made of it in education: To which are added some remarks on the particular genius, character and talents of Raphael, Mich. Angelo, Nic. Poussin and other celebrated modern masters, and the commendable use they made of the exquisite remains of antiquity in painting and sculpture. The whole illustrated and adorned with fifty pieces of ancient painting, discovered in the ruins of old Rome, accurately engraved from Drawings of Camillo Paderni a Roman by George Turnbull, Lond. 1740. f. — Wegen Winkelmanns Schriften, s. den Art. Antik, S. 184. — In der Collection of Etrusc. Gr. and Rom. antiq. . . . of the H. W. Hamilton, Nap. 1766 u. f. f. 4 Bd. findet sich im ersten S. 103. so wie im 2ten noch ein Aussatz über die Mahlerey der Alten. — An Inquiry into the causes of the extraordinary Excellency of anc. Greece in the arts, Lond. 1767. 8. — Eine Abhandlung von Gius. Piacenza, „Von den Ursachen, warum die schönen Künste in Griechenland am stärksten geblühet haben?“ in dem 1ten Bd. seiner Ausg. der Notizie de' Prof. del Disegno di Fil. Baldinucci, Tor. 1768. 4. — De Pictura (nähmlich der Alten) handelt das 7te Kap. von Joh. G. Ernesti Archaeologia litteraria, Lips. 1769. 8. verm. 1780. 8. — Ferner der Abschnitt in Joh. Friedr. Christs Abhandlungen über die Litteratur und Kunstwerke des Alterthums . . . Leipz. 1776. 8. — Sur la peinture des anc. von Et. Falconet, in dem 6ten Band S. 29 seiner Werke, Lausanne 1781. 8. daß nähmlich, allem Ansehn nach, der Geschmack des Bas-Relief darin geherrscht habe. — Ueber einige Gemählde der Alten, ein Aussatz in den Litterarischen Monaten, März 1777. — Recherches sur l'origine, l'esprit et les progrès des Arts de la Grece, sur leur connection avec les Arts et la Religion des anc. Peuples de l'Inde, de la Perse, du reste de l'Asie, de l'Europe et de

l'Egypte.

l'Egypte, Lond. 1785. 4. mit Innbegriff des Supplements 3 Th. und 85 Kupfern. Ueber die Malerey der Alten, Ein Beytrag zur Geschichte der Kunst: veranlaßt von B. Rode, verfaßt von A. Riem, Berl. 1787. 4. mit K. (Der Verf. sucht den Ursprung der Kunst bey den Indiern, handelt von der Zeichenkunst der Mexicaner und andrer Völker, von den Künsten in Aegypten, von der Kunst in den ältesten Zeiten unter den Hetruriern und Griechen, von der ersten Art zu zeichnen und der linearischen Mahlerey; von der Monochrommen und Polychrommenmahlerey; von der Enkaustik, und beschließt mit einer kurzen Parallele zwischen der Kunst der Alten und Neuen. Die Hauptideen des Verf. sind, daß nicht die Bildnerey vor der Mahlerey, wie Winkelmann und Caylus wollen, sondern diese vor jener entstanden sey, daß die ersten Arbeiten der Griechen mit dem Griffel und auf eine Unterlage von punischem Wachse gemacht worden.) — Observat. on the Art of Painting among the Ancients, von Th. Cooper, im 3ten Bde. der Mem. of the Litter. and Philos. Society of Manchester 1790. 8. — (S. übrigens, wegen der Mahlerey der Alten, noch den Art. Perspectiv — und wegen der auf uns gekommenen Mahlereyen der Alten den Art. Antik. I. S. 194. b.) —

Ueber die Mahlerey in neuern Zeiten, und vorzüglich in Italien: Delle arti Italiani dopo la declinazione dell' Imperio Romano, handelt Muratori in der 24ten Differt. des 1ten Bandes seiner Antich. Italiane, Ven. 1751. 4. — Il Riposo di Raff. Borghini in cui si favella della pittura e della scultura, e de più illustri pittori e scultori antichi e moderni, Fir. 1584. 8. riform. da Ant. Mar. Biscioni, ebend. 1730. 4. — Le Finezze de' penelli Italiani, ammirate e studiate da Girupeno, sotto la scorta e disciplina dal genio di Raffaele d'Urbino . . . Par. 1654. 1674. 4. — Il disinganno delle principali notizie ed erudizioni delle arti più nobili del disegno . . . da Lud. David. Rom. 1670. 8. 3 Bd. Bol. 1688. 8. (Der erste über die Florentinische und Römische, der zweyte über die Venezianische, der dritte über die Lombardische Schule, und vorzüglich gegen Vasari gerichtet.) — Lettera nella quale si risponde ad alcuni quesiti di pittura, Rom. 1681. 4. von Fil. Baldinucci an den March. Capponi; auch in der Raccolta d'alcuni opusc. sopra varie materie di pittura, scult. ed arch. . . . da Fil. Baldinucci . . . . Fir. 1765. 4. (Ueber den Zustand der bildenden Künste vor dem 13ten Jahrh.) — Il vagante Corriero a' curiosi che si dilettano di Pittura, da Giov. B. Volpati, Vic. 1685. 4. — Letters from a young Painter abroad (Russel) to his friends in England, Lond. 1740 und 1750. 8. 2 Bd. mit Kupf. — Raccolta di Lettere sulla *Pittura*, scultura et architettura, scritte de' più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal sec. XV al XVII. Rom. 1754 - 1773. 4. 7 Bd. — Lettera sopra la Pittura, von Algarotti, im 7ten Band seiner Werke, Cremona 1781. 8. — S. übrigens die, bey dem Art. Antik, S. 195 a. angeführten Reisebeschreibungen, zu welchen noch kommen: An Account of Statues, Basreliefs, Draw. and Pictures in Italy . . . with rem. by Mit. Richardson, Lond. 1727. 8. Franz. Amst. 1728. 8. 2 Th. — Voyage d'Italie, p. Mr. Cochin, 1758. 12. 3 Bde. — Die Voyage de Mr. Dupaty — der Roman, Ardinghello, (Lemgo 1787. 8. 2 Bde.) — Italien und Deutschl. in Rücks. auf Sitten, Litterat. und Kunst, von K. P. Moritz und A. Hirt, Berl. 1789 u. f. 8. vier Hefte — u. v. a. m. — und die besondern Beschreibungen der Gemählde in einzeln Städten, als in Rom: Dichiarazione sopra le Pitture di Roma, da Gasp. Celio, Nap. 1638. 12. — Nuovo Studio di Pittura . . . nelle Chiese di Roma ed in altri luoghi di essa Città, da Fil. Titi, R. 1614. 1708. 1763. 12. — Viaggio sagro e curioso

curioso delle Chiese più principali di Roma, ove si nota il più bello delle Pitture . . . da Piet. Sebastiano, R. 1683. 8. — Descriz. delle Imagine dipinte da Rafaele da Urbino nelle Camere . . . del Vaticano, colla descriz. della favola d'Amore e di Psiche, dipinta del medesimo, nella loggia eletta di Chigi . . . comp. da Giov. P. Bellori . . . R. 1695. f. — La Villa Borghese, con la descriz. delle Statue e Pitture che ivi si trovano, da Dom. Montelatici, R. 1700. 8. — Les Monumens de Rome, ou Descript. des plus beaux ouvrages de Peinture, Sculpt. et Archit. qui se voyent à Rome et aux environs, Amst. 1701. 12. — Descript. of the Paintings . . . in Rome, by Mr. Samber, Lond. 1723. 8. — Ueber Mahlerey und Bildhauerarbeit in Rom . . . . von Fdr. W. Bas. v. Ramdohr, Leip. 1787. 8. 3 Th. (das beste Werk dieser Art.) — — In Florenz: Memor. di molte Statue e Pitture che sono nell' inclita Città di Florentia . . . da Franc. Albertino, Fir. 1510. 4. — Ristretto delle cose più notabili in Pittura . . . delle Città di Firenze . . . da Jac. Carlieri, Fir. 1689. 1757. 12. Franz. im 7ten Th. von Labats Reisen. — — In Mayland: L'immortalità e gloria del Penello, ovv. Descriz. delle Pitture di Milano, da Santagostini, Mil. s. a. 12. — Descr. della Città di Milano, da Serv. Latuado, Mil. 1737-1738. 8. 6 Bde. — — In Modena: Le Pitture e Scult. di Modena, da Pagani; Mod. 1770. 8. — — In Neapel: Guida de' Forestieri . . . dell' Ab. Pomp. Scarnelli, Nap. 1685. 1750. 12. — Nuova Guida . . . di Dom. Antonio, e Nic. Parrino, Nap. 1751. 12. — Notizie del Bello, del Antico e del Curioso della Città di Napoli, di Carlo Celano, Nap. 1758. 12. mit K. 1778. 8. 4 B. mit K. — — In Brescia: Le Pitture di Brescia, da Averoldo, Bresc. 1700. 4. — Giardino della Pittura, ovv. Rifless. sopra le Pitture di Brescia, da Franc. Paglia, Bresc. 1713. 4. — Le Pitture e Scult. di Brescia . . . Bresc. 1760. 8. — — In Bologna: Il Passagiere disingannato, ovv. le Pitture di Bologna, dal Ascoso, Acad. Gel. (C. C. Malvasia) Bol. 1676. 1732. 8. — Bologna perlustrata . . . da Ant. Masini, Bol. 1666. 4. 2 Bde. — Descriz. delle Pitture di Bol. da Giamp. Zanotti, Bol. 1686. 1706. 12. — Dell' Origine e Progressi della Pittura, Scult. ed Archit. di Bologna 1736. 4. — — In Bergamo: Le Pitture notab. di Bergamo . . . da Pasto, Berg. 1775. 4. — — In Ferrara: Pitture e Scult. che si trovano nelle Chiese, Luoghi publ. . . . della Città di Ferrara, Ferr. 1770. 8. — — In Venedig: Dichiar. di tutte le Storie, che si contengono ne' Quadri posti nuovamente nelle Sale dello Scrutinio e del grand Consiglio di Ven. da Gir. Bardi, Ven. 1587. 8. — Le ricche minere della Pittura Veneziana . . . da Marco Boschini, Ven. 1664. 1674. 12. Verm. 1730. 8. — Descriz. di tutte le pubbliche Pitture della Città di Venezia e Isole circonvicine, Ven. 1733. 8. von Bassaglia. — Della Pittura Venez. Lib. V. di Zanetti, Ven. 177. 8. — Auch sind noch von ebend. Pitture a fresco de' principali Maestri, Venez. 1760. f. — und von Monaco eine Raccolta di cento e dodici Quadri rappresentanti Istor. sac. dipinti da' più celeb. Pittori della Scuola Venez. . . . Ven. 1772. f. herausgeg. worden. — — In Verona: Ricreaz. pittor. o sia Notizie delle Pitture della Città di Verona, Ver. 1720. 12. 2 Bde. — — In Vicenza: I Giojelli pittor. cioè l'Indice delle publ. Pitture della Città di Vic. da Marc. Boschini, Ven. 1677. 12. — Il Forestiero istr. delle cose più rari d'Archit. e di alcune Pitture, della Città di Vic. Dial. di Ott. Bert. Scamozzi, Vic. 1761. 4. mit

mit K. — — In Pesaro: In dem 4ten Bde. S. 1. der Racc. d'Opusc. scient. e filol. des Calagera findet sich eine Istoria delle Pitture in Majolica, fatte in Pesaro. — Catal. delle Pitture nelle Chiese di Pesaro, Pes. 1783. 8. — — In Parma: Guida e esatta Notizia . . delle più eccell. Pitture di Parma, Parm. 1752. 8. — — In Padua: Descriz. delle Pitture, Scult. et Archit. di Padova, da Rosetti, Pad. 1780. 12. — — In Turin: Guida de' Forast. per la Real Città di Torino 1753. 8. — — S. übrigens die Art. Akademie, Gallerie, Florentinische, Lombardische, Römische, Venezianische Schule. — Auch gehören von Kupferstichwerken noch hieher: Schola Italica Picturae, s. Selectae quaedam summor. e Schola Ital. Pictor. Tabulae, aer. inc. cur. G. Hamilton, R. 1773. f. — Istoria pratica dell' Incominciamento e progressi della pittura, o sia Raccolta di cinquante stampe estratti da ugual numero di disegni Originali esistenti nella Real Galeria di Firenze . . . incise da Stef. Mulinari . . . Fir. 1778. f. — Etruria Pittrice . . . Flor. 1792. f. 60 Bl. — —

In den Niederlanden: Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres, comparés avec ceux de Rubens, Par. 1681. 12. von de Piles und im 4 B. s. Oeuvr. Amst. 1767. mit besondern Beschreibungen einiger Gemählde des Rubens. — Lettre à un Amateur de la Peinture avec des eclaircissemens histor. sur un Cabinet et les Auteurs des tableaux qui le composent, Dresd. 1755. 8. — Voyage pittor. de la Flandre et du Brabant, p. Mr. I. B. Deschamp 1770. 8. Deutsch, Leipz. 1771. 8. — Voyage d'un Amateur des Arts en Flandre, dans les Pays-bas, dans la Hollande . . . . dans les Années 1775-1778. p. Mr. de la Roche, Amst. 1783. 12. 4 Bde. — — Besondre Beschreibungen von Gemählden in einzeln Städten, als in Amsterdam: Kunst en Historiekundige Beschryving en Aanmerkingen over alle de Schildereyen op het Stadthuys te Amsterdam, door J. van Dyk, Amst. 1758. 8. — — In Antwerpen: An accurate Description of the principal Beauties in Painting and Sculpt. belonging to the several Churches, Convents etc. in and about Antverp, Lond. 1765. 8. — — S. übrigens die Art. Brabantische und Flamländische Schule.) — —

In Frankreich: Von dem Ursprunge und Fortgange der Bau-Bildhauer-Kupferstecher- und Mahlerkunst wird in dem 2ten Bd. des Diction. pittoresque et histor. . . . de Paris . . . par Mr. Hebert, Par. 1765. 12. 2 Bde. gehandelt. — A Review of the polite Arts in France at the Time of their establishement under Louis the XIVth. compared with their present state in England, in which their national importance, and several pursuits are briefly stated and considered, Lond. 1783. 4. (Ein Brief von H. Green an Jos. Reynolds.) — Nachrichten von einzeln Gemählden liefern, ausser den ältern Beschreibungen von Paris: Curiosités de Paris, Versailles, Marly etc. p. Mr. L. R. Par. 1778. 12. 3 Bde. — Hist. de Paris, p. Jos. Martinet, Par. 1779. u. f. 8. 3 Bde. mit K. — Guide des Amateurs et des Voyageurs à Paris . . . p. Mr. Thierry, Par. 1787. 12. 2 Bde. — Auch liefert dergleichen Nachrichten von den neuesten Gemählden der Almanac des Beaux Arts. — — S. übrigens die Art. Akademie, Gallerie, und Französische Schule. — —

In Spanien: El Pincel, cuyas Glorias descrivia D. Felix de Lucio Espinosa y Malo, Mad. 1681. 4. — Relacion de la Distribucion de los premias . . . repartidos por la Real de S. Fern. a los Discipulos . . . en la Junta general celebr. en 23 di Diciembre 1753. Mad. 1754. 4. — Oracion leida en la Junta general de la

la Real Academia de San Fernando ... el dia 14 de Julio 1781. 4. von D. Gasp. Melch. de Jovellanos. — S. übrigens die Art. Academie, Gallerie, und von den verschiedenen Reisebeschreibungen, die von Puente, und von A. Ponz. —

In England: Ueber den Zustand derselben in den ganz frühern Zeitpunkten finden sich in Wartons hist. of poetry, als Bd. 1. Diss. 2. C. 2. d. Note einige Nachrichten. — Observ. on anc. Painting in Engl. in dem 9ten Bd. der Archaeologia, or Miscell. tracts relat. to Antiq. Lond. 1789. 4. von Pownall. — The present State of the Arts in England, by Mr. Rouquet, Lond. 1755. 8. französ. Par. 1755. 12. — Anecdotes of Painting in England, with some accounts of the principal artists and incidental notes of other arts, collected by the late Mr. G. Vertue and now digested and published from his Original Mss. by Mr. Horace Walpole, L. 1762-1771. 1780. 4. 4 Bd. mit K. 1767. 8. 4 Bd. Verm. 1782. 4. 4 Bd. mit K. — The english Connoisseur, cont. an Account of whatever is curious in Painting, Sculpt. ... in the Palaces and Seats of the nobility and principal Gentry in England ... Lond. 1765. 8. 2 Bde. — Lettre sur l'etat actuel des Arts liberaux en Angleterre, p. Mr. Pingeron 1768. 8. — Enquiry into the real and imaginary obstructions to the acquisition of Arts in England, by Jam. Barry 1775. 8. — — Von der verschiedenen Ausstellung der Akademie der Mahlerey handeln: Review of the Paintings exhibited 1762. 4. — A Catalogue of the Pictures, Sculptures etc. exhibited at the Great Room in Spring Garden, Apr. 22. 1767. ... Lond. 1767. 4. — Observations on the Pictures now in exhibition at the Royal Academy, Lond. 1771. 4. wovon sich im 14ten Bd. S. 57. der N. Bibl. der sch. Wiss. ein Ausz. befindet. The conduct of the Royal Academ. 1771. 8. — Von der 5ten Ausstellung findet sich, ebend. Bd. 15. S. 328. eine Nachricht. — Von der 6ten ebend. Bd. 16. S. 311. — The exhibition or the second anticipation, 1779. 8. — A candid Review of the Exhibition (being the twelfth) of the Royal Academy 1780. L. 4. — The Exhibition of the Royal Academy 1783. (The Fifteenth) L. 4. Nach dem hier angehängten Verzeichniß, beläuft sich die Anzahl der Künstler über 200. — The Bee, or the Exhibition exhibited, a Catal. of all the Pictures with Comments 1789. 4. — — Auch gehören hieher: Guide through the Royal Academy, by Jos. Baretti 1781. 8. — Acc. of a Series of Pictures in the room of the Society of Arts, by J. Barry 1783. 8. — Und Nachrichten über den Zustand der schönen Künste in England finden sich auch im 4ten Th. von Wendeborns Schilderung von Grosbritannien. — — S. übrigens die Art. Academie und Gallerie. — —

In Dännemark: Nachr. von dem Zustande der Wissensch. und Künste in den K. Dänischen Reichen und Ländern, Copenh. 1753-1769. 8. 5 Th. — Essai histor. sur les Arts et leur progrès en Danemarc, Cop. 1778. 8. — — S. übrigens die Studien zur Kenntniß ... der schönen Kunst ... auf einer Reise nach Dännemark, von Fr. W. Bas. von Ramdohr, Han. 1792. 8. — — und den Art. Akademie. — —

In Deutschland: Nachricht von sehenswürdigen Gemählde- und Kupferstichsammlungen, Münz- und Gemmen-Kab. ... in Deutschland, von Fdr. Chrstn. Gottl. Hirsching, Erl. 1786-1789. 8. 4 Bde. — Auch gehören hieher die bekannten Beschreibungen von Berlin (von Fdr. Nicolai, Berl. 1786. 8. 3 Bde.) — Dresden — Wien — Augsburg (Kunst- Gewerb- und Handwerksgesch. der Reichsstadt Augsb. ... von Paul von Stetten, dem jüngern, Augsb. 1779-1788. 8. 2 Th.) — München (Beschreibung ... von Westenrieder,

der, Münch. 1782. 8. Die vornehmsten Merkw. der Res. München, für Liebh. der bildenden Künste, von Rittershausen, Münch. 1788. 8.) — Mannheim (Descript. de Manheim 1781. 8. Verz. der in den Churf. Cabinette zu Mannheim befindlichen Mahlereyen, Mannh. 1756. 8.) — Nürnberg (Beschr. . . . von Nürnberg von C. G. Murr, Nürnb. 1778. 8.) — — Und von den Ausstellungen der Kunstacademie zu Augsburg sind, bis jetzt „Zehn Nachrichten" . . . . mit den, bey dieser Gelegenheit gehaltenen Reden, erschienen. — — S. übrigens die Art. **Academie** und **Gallerie**. — —

Beyträge zur Geschichte der Mahlerey in **neuern Zeiten überhaupt**, liefern: Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste, Leipz. 1759-1765. 13 Bd. — Neue Bibl. der schönen Wissenschaften und freyen Künste, Leipz. 1766 u. f. bis jetzt 47 Bände. — Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, Leipz. 1768-1769. 8. 2 Bd. — Christn. Gottl. von Murr Journal zur Kunstgeschichte . . . Nürnb. 1775. 8. 17 Th. — Miscellaneen artistischen Inh. von J. G. Meusel, Erf. 1779 u. f. 8. 30 Hefte. — Museum für Künstler und Kunstliebhaber, von ebend. Mannh. 1787. 8. 13 St. — — Ueber den Zustand der Mahlerey in **China**, ein Brief von dem Jes. Attiret, im Journ. des Sav. Junius 1777 Deutsch im 13ten Bde. S. 197 der Neuen Bibl. der schönen Wissenschaften. — —

**Nachrichten und Lebensbeschreibungen von Mahlern aller Zeit und aller Völker** liefern: Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens Peintres anc. et mod. par André Felibien, Par. 1666-1672. 4. 2 Bd. 1688. 4. 2 Bd. 1696. 4. 5 Bd. (mit seinen übrigen Werken) Lond. 1705. 8. 4 Bd. nebst verschiedenen andern Schriftchen und s. Vies des Archit.) Amst. 1706. 12. 6 Bd. Trevoux 1725. 12. 6 Bd. à la Haye 1736. 12. 6 Bd. (eben so.) — Der 2te Th. des ersten Bandes von Sandrarts Acad. tedesca della Archit. Scultura e Pitt. Nürnb. 1675. f. enthält Lebensbeschreibungen und Nachrichten von Mahlern aller Zeit, welche ist den 7ten Bd. seiner Werke einnehmen. — Noms des peintres les plus célèbres anc. et modernes, Par. 1679. 12. — Abregé de la Vie des Peintres avec des reflex. sur leur ouvrages . . . (von Roger de Piles) Par. 1699. 1715. 1747. 12. und als 1ter Bd. seiner Oeuvr. div. Amst. 1767. 12. 5 Bd. Engl. Lond. 1706. 1744. 1753. 8. Deutsch (elend) Hamb. 1710. 12. (von 221 Mahlern, in sechs Bücher abgetheilt, wovon das erste die Ecole Grecque, das zweyte die Ecole Romaine et Florentine, das dritte die Ec. Venitienne, das vierte die Ecole de Lombardie, das fünfte die Ec. Allemande et Flamande, das sechste die Ecole françoise enthält.) — Abecedario pittorico, o sia serie degli uomini i più illustri in pittura, scultura ed archit. da F. Pellegr. Ant. Orlandi, Bol. 1704. 4. corr. et notabilmente di nuove notizie accresciuto da P. Guarienti, Ven. 1753. 1761. 4. Unter dem Titel: Supplemento alle serie dei Trecenti elogi e ritratti degli uomini illustri etc. Fir. 1776. 4. 2 Bd. (aber höchst seicht und verwirrt.) — Account of the most eminent Painters, both anc. and modern, continued down to the present times, according to the order of their succession, by Rich. Graham, Lond. 1716. 8. (ist bereits die 2te Aufl.) — Tables histor. et chronol. des plus fameux Peintres anc. et mod. par Ant. Fred. Harms, à Brunsw. 1742. f. — Allgemeines Künstlerlexicon (von J. R. Füeßli) Zür. 1763-1767. 4. Neue Aufl. ebend. 1779. f. — Extrait des differens ouvrages publiés sur la vie des peintres, par M. Papillon de la Ferté, Par. 1776. 12. 2 Bd. — — Auch finden sich dergleichen Nachrichten noch in mehrern, allgemeinen historischen Werken, als in Pet. Opmerii Op. chronogr. Orbis univ. a mundi exordio usque ad A. 1611.

1611. Antv. 1611. fol. 2 Bd. Col. 1625. 8. (Geht aber nur bis aufs J. 1591.) — — u. v. a. m.

Von den Mahlern der Alten: Lettera di M. Giovbat. di M. Marcello Adriani nella quale brevemente si racconta i nomi e l'opere de' più eccellenti Artefici antichi in pittura, in Bronzo ed in Marmo vor dem 3ten Bd. der zweyten Ausg. von des Vasari Vite, Flor. 1568. 4. 3 Bd. so wie bey den folgenden (bey der zu Livorno und Flor. 1767. 4. im 1ten Bd. S. 167) befindlich. — Vite de' pittori antichi, scritte ed illustrate da Carlo Dati, Fir. 1767. 4. Nap. 1730. 4. — Lezione detta nella Acad. della Crusca intorno a pittori Greci e Latini, da Fil. Baldinucci, Fir. 1692. 4. — Bey der 2ten Ausgabe des Junius, De pict. Vet. Rat. 1694. findet sich ein Catal. der alten Mahler und Künstler aller Art. — —

Von den Mahlern der Neuern überhaupt: Ausser den, in allgemeinen biographischen Werken, als in der Acad. des Scienc. et des Arts, cont. les Vies et les Elog. des Hommes ill. p. J. Bullart. Brux. 1682. 1695. f. und d. m. vorkommenden Nachrichten, lie fern dergleichen: Le Vitte de' Pittori, de' Scultori e degli Arch. moderni, con loro ritratti al naturale da Giov. Piet. Bellori, Rom. 1672. 4. accresc. colla vita e ritratto del Cav. Luc. Giardano, Rom. 1728. 4. — Vite de' Pittori, Scult. ed Archit. moderni . . . . da Lione Pascoli, Rom. 1730 - 1736. 4. 2 Bd. (mit sehr verstümmelten Nahmen der Ausländer.) — The Portraits of the most eminent painters and other famous artists, that have flourished in Europe, curiously engraved on above one hunderd Copper Plates by J. Bouttats, Peter de Jode, W. Hollar, P. Pontius, J. Vorstermann, C. Waumans from Original paintings of Anth. v. Dyk, Corn. Jansens, Guido Rheni, Dav. Teniers and other celebrated Masters, with an account of their lives, caracters and most considerable works: To which is now added an histor. and chronological series of all the most eminent painters, for near five hundert Years, chiefly collected from a Manuscript of the late famous Father Resta, L. 1739. 4. — Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés en taille douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques reflex. sur leurs caractères, et la manière de connoitre les desseins et les tableaux des grands maîtres, p. Mr. . . . (Ant. Jos. Dezallier d'Argensville) de l'Academie Roy. de Montpellier, Par. 1745. 1752. 4. 3 Bände . . . Nouv. Edit. augmentée de la vie de plusieurs peintres, (wo auch der Verf. sich genannt hat) Par. 1762. 8. 4 Bd. Fängt von Raphael an, und enthält überhaupt 255 Lebensbeschreibungen. Deutsch, Leipzig 1767. 8. 4 Th. — The Gentleman and Connoiss. Dictionary of painters, containing a complete collection and account of the most distinguished Artists, who have flourished in the Art of painting in Europe from 1250 to 1767. To which are added . . . a Catal. of the Disciples of the most famous masters . . . and a Catal. of those painters, who imitated the works of the most eminent masters so exactly as to have their copies frequently mistaken for Originals . . . . by Pilkington, Lond. 1767. 4. und ein Auszug daraus unter dem Titel: A concise Introduction to the knowledge of the most eminent painters, Lond. 1778. 8. — Dictionaire des Artistes . . . p. Mr. l'Abbé (Louis Abel) Fontenay, Par. 1776. 8. 2 Bde. — Biogr. Memoirs of extraordinary Painters, exhibiting not only sketches of their principal works and professional characters, but a variety of romantic adventures, and original Anecdotes . . . Lond. 1780. 12. — Abrégé de la vie des peintres, dont les tableaux composent la Galerie Electo-

Electorale de Dresde, Dresde 1782. 8. — Manuale de' Pittori per il Anno 1792. Fir. 8. Ital. und Französisch, und so viel ich weiß nicht blos auf italienische Künstler eingeschränkt. — — Auch finden sich dergleichen Lebensbeschr. von neuern Mahlern überhaupt noch bey mehrern Gemählde-Verzeichnissen, als bey der Descript. des Tabl. du palais Royal ... Par. 1727. 8. von du Bois de St. Gelais, u. d. m. — —

Von italienischen Mahlern überhaupt: Vite de' più excellenti archit. pittori e scultori Italiani, da Cimabue in fino a suoi tempi, scritte da Giov. Vasari pitt. ed arch. Aret. Fir. 1550. 4. 3 Th. in 2 Bd. ohne K. di nuovo dall' Autore rivitte ed ampliate con l'aggiunta de' vivi e de' morti dall' a. 1550. al 567. Fir. 1568. 4. 3 B. mit den Abbildungen (welche nicht, wie Sandrart in s. Academie, Baldinucci, Mander, Descamp I. S. 80. und ihnen noch H. von Murr in seiner Bibl. de peint. S. 42. sagen, von Joh. Calcar, oder Kalker, sondern der Vasari selbst (S. S. 8. der Vorrede des Bottari zu seiner Ausgabe) gezeichnet, und von einem Cristofano (dessen Geschlechtsnahmen er nicht nennt, und Bottari nicht weiß, aber für einen Deutschen hält, und welches dem Hrn. von Heinecke zu Folge, in seinen Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen I. 351. Coriolan war) in Holz geschnitten waren.) Mit einigen Marginalien von Carlo Manolessi, und anders abgetheilt, Bol. 1647. 4. 3 Bd. (welche nachher noch verschiedene mal abgedrukt worden.) Von Giov. Bottari, mit Berichtigungen aus andern Italienischen, die Mahlerey angehenden Schriften, Rom 1759. 4. 3 Bd. und noch mit einigen Anmerkungen vermehrt von Tom. Gentili, Livorno und Florenz 1767-1772. 4. 7 Bd. mit Kpf. (Der eigentlichen Lebensbeschreibungen sind überhaupt 223 und der Abbildungen 154.) — Vite de' pittori, scultori ed archit. dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572 infino a' tempi di Papa Urbano VIII. nell 1642 da Giov. Baglioni, Rom. 1642. 1649. 4. Nap. 1733. 1735. 4. — Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua (1670) per le quali si dimostra, come e perchi le bell' arti di pittura, scult. ed arch. lasciata la rozzezza delle maniere greca et gotica si siano in questi secoli ridotte all' antica loro perfezione ... di Fil. Baldinucci, Fir. 1681. 4. Secolo primo, dall 1260 al 1300. Sec. secondo, dal 1300 al 1400; ebend. 1686. 4. Sec. terzo, dall 1400 al 1540. (Parte posth.) ebend. 1728. 4. Secolo IV, Parte prima dall 1540 al 1580, ebend. 1688. 4. Secolo IV; Parte sec. dal 1580 al 1610 ebend. 1702. 4. (posth.) Sec. V. dal 1610 al 1670. ebend. 1728. 4. überhaupt 6 Th. Neu herausgegeben, mit seinen übrigen Schriftchen, mit Anmerkungen und Abhandlungen von Dom. Mar. Manni, Flor. 1767-1774. 20 Bd. Von Giuf. Piacenza, Tur. 1767 u. f. 4. 8 Bd. — Ritratti di alcuni celebri pittori del Secolo XVII. disegn. ed intagl. in rame del Cav. Ottavio Leoni, con le vita de' medesimi tratti de vari autori, accresc. d'Annotazioni, si è aggiunta la vita di Carlo Maratti, scr. da Giov. P. Bellori fin' all anno 1689. ... Rom. 1731. 4. (Der Abbildungen sind 12, worunter von Ausländern auch Sim. Vouet ist.) — Museo Fiorentino che contiene la seria de' ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano, che esistono nell' imperia galeria di Firenze; colle vite in compendio de medesimi descr. da Franc. Moucke .... Fir. 1752-1762. f. 4 Bände. — Serie di ritrati di celebri pittori dipinti di propria mano in seguita a quelle publicate nel Museo Fior. esistente appresso l'Abate Ant. Pazzi, con brevi notizie intorno à medesimi, compil. dall' Abate Orazio Marini, Fir. 1764. f. 2 Bd. worunter sich auch einige ursprünglich Deutsche, z. B. Hier. Hafner, befinden. — Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura ed architettura con i loro Elogi e ritratti incisi in Rame

cominciando della sua restaurazione sino ai tempi presenti, Fir. 1769-1775. 4. 12 Th. (300) worunter aber auch Deutsche, wie z. B. Lucas v. Leiden ist. — — Auch finden sich von Italienischen Mahlern noch Nachrichten bey dem so genannten Cabinet de Crozat, Par. 1729-1742. f. 2 Bd. 1764. f. 2 Bde. — Bey dem Cat. raisonné des Tabl. du Roi, von Epicie, Par. 1752 u. f. 4. 2 Bde. Deutsch, Halle 1769. 8. — u. a. m. —

Von Mahlern in einzeln italienischen Städten, als von Rom: Vite de' pittori, scult. et architetti che hanno lavorado in Roma, morti dal 1641. fino al 1673. di Giovb. Passeri, Rom. 1772. 4. mit Anmerkungen von Bottari. Deutsch. Dresd. 1786. 8. (Der Künstler sind 37, obgleich freylich nicht alle Römer.) — Von Florenz: Ausser den bereits angeführten Werken von Vasari, u. a. m. finden sich in den Vite d'uomini illustri Fiorentini, da Fil. Villani, colle Annotazioni del C. Mazzuchelli, Ven. 1747. 4. Lebensbeschreibungen; — und in der Serie di Ritratti ed Elogi d'uomini illustri Toscani auch Abbildungen und Lobschriften auf Mahler. — Von Bologna: Bey des Ioa. Ant. Bumaldi, i. e. Ovidii Montalbini Minerv. Bonon. seu Bibl. Bonon. Bon. 1641. 24. findet sich ein Catal. brevis antiquor. pictor. et sculptor. Bononiens. — Felsina pittrice, ovvero Vite de' Pittori Bolognesi di C. Ces. Malvasia, Bol. 1678. 4. 4 Th. in 2 Bd. mit Kpf. (Das Werk, oder vielmehr das Urtheil des Verf. über Raphael, veranlaßte Osservazioni . . . von D. Vinc. Vittorio, Rom. 1679. 4. welche in den Lettere familiari . . . von G. P. Zanotti, Bol. 1705. 8. widerlegt wurden.) — Vite de' Pittori Bolognese non descritte nella Felsina pittrice, Rom. 1769. 4. von Luigi Crespi. — Auch finden sich dergleichen Nachr. noch in der vorher angeführten Bologna perlustrata von Ant. P. Masini, Bol. 1666. 4. 2 Bde. (S. übrigens den Art. Lombardische Schule) — Von Venedig: Le Maraviglie dell' arte, ovvero Vite de' Pittori Veneti e dello Stato ove sono raccolte l'opere insigni, i costumi ed ritratti loro, con la narratione delle historie e delle favole e della moralità da quelli dipinto . . . dal Gav. Carlo Ridolfi, Ven. 1648. 4. 2 Bd. — Comp. delle vite de' Pittori Veneziani istorici più rinomati del presente secolo, con suoi ritratti tirati al naturale, del. et inc. da Piet. Longhi, Ven. 1762. f. 24 Abbildungen. — Von Genua: Vite de' Pittori, scultori ed arch. Genovesi ed de' forastieri, che in Genova operarono, con alcuna ritratti degli stessi: Opera posthuma di Raff. Soprani. Agiuntavi la vita dell' Autore, per opera di Giov. Nic. Cavana, Gen. 1674. 4. accresc. ed arrichite di Note da Carlo Gius. Ratti, Gen. 1768. 4. 2 Bd. mit K. — Von Ferrara: In dem Apparato degli uomini illustri della Città di Ferrara, div. in tre parte da Fra Agostino Superbi, Ferr. 1620. 4. handelt einer von den Ferrarischen Mahlern. — Le Pitture, che adornano tutte le chiese della città di Ferrara, con le notizie, che sin ora si sono potuto ricavare de' Pittori, che le dipinsero fino all' anno 1704. da Carlo Brisighella . . . . Ferr. 1706. 8. — Vite de' più insigni pittori e scultori Ferraresi, da Girol. Baruffaldi, Ferr. 1705. 4. — Catal. istorico de' pittori e scultori Ferraresi e dell' loro opere con una notizia delle pitture nelle chiese di Ferrara, Ferr. 1782-1783. 8. 2 Bd. — Von Neapel: Vite de' pittori, scult. ed arch. Napolitani, da Bern. da Dominici, Nap. 1742-1745. 4. 3 Bde. — Von Perugia: Vite de' pittori, scultori, ed archit. Perugini, da Lione Pascoli, Rom. 1732. 4. — Von Modena: Raccolta de' pittori, scultori ed architetti Modenesi più celebri, di D. Lud. Vedriani, Mod. 1662. 4. — Von Bassano: Notizie intorno alla vita

vita ed alle opere de' pittori, scultori ed intagliatori di Bassana, da Giamb. Verci, Bass. 1775. 8. — Von Verona: Le Vite de' pittori, scultori ed archit. Veronesi, raccolte da varii Autori stampati e manuscritti e da altre particolare memorie. Con la narrativa delle pitture e sculture che s'attrovano nelle chiese, case ed altri luoghi publici e privati di Verona e suo territorio, del Fr. Sign. Bartol. Conte dal Pozzo, Ver. 1718. 4. — Auch in der Verona illustrata des March. Moffei, Ver. 1732. f. und 4. 4 Bd. finden sich Nachrichten von Veronischen Mahlern und ihren Werken. — Von Siena: In den Pompe Senesi dall P. Isidoro Ugurgeri Azzolini, Pistoja 1649. 4. wird im 2ten Theil Tit. 33. von den Mahlern, Bildhauern und Baumeistern von Siena gehandelt. — —

Von spanischen Mahlern: Vidas de los Pintores y Estatuarios eminentes Españoles, von D. Antonio Palamino Velasco, als der 3te Th. f. Museo Pictorico, Mad. 1724. f. einzeln, Lond. 1742. 8. Englisch, Lond. 1739 und 1744. 8. Französisch, Paris 1749. 12. Deutsch, Dresden 1781. 8. — Anecdotes of eminent painters in Spain, during the XVI. ad XVIIth. Centuries, with cursory remarks upon the present state of arts in that Kingdom, by Rich. Cumberland, Lond. 1782. 8. 2 Bd. — —

Von französischen Mahlern: Ausser den Nachrichten von französischen Mahlern in den Werken eines Felibien, de Piles, d'Argensville, handeln davon besonders: Vies des cinq premiers peintres du Roi, Par. 1752. 12. 2 Bd. (von Le Brun, Coypel, Mignard, Le Moine und Boulogne, geschrieben von Desportes, Caylus und Watelet.) — Caracteres de quelques Peintres franç. p. Mr. Baillet de St. Julien 1755. 12. (Ist nichts als eine zweyte Aufl. der Ode de Mylord Telliab, la Peinture, von ebend. 1753. 12. Deutsch, Berl. 1756. 8.) — Der Necrologue des hommes celebres, Par. 1766. 12 u. f. liefert Nachrichten von den seit dieser Zeit verstorbenen französischen Mahlern. — —

Von niederländischen Mahlern: Het Schilder-Boek door Karel van Mander, Alcmaer 1603. 4. Harl. 1604. 4. Amst. 1619. 4. (ungefähr von 1366 bis 1602.) — Het Gulden Cabinet van de edele vry Schilderkonst inhoudende den Lof van de vermarste Schilders, Architecten, Beldthowers ende Plaetsnyders van dese Eeuw door Corn. van Bie, T. Antw. 1649. 1661. 4. 14 Bd. mit Kpf (in hyperbolischen Versen.) — De Broederschap van de Schilderkonst, door J. Asselyn, Amst. 1654. 4. — De groote Schouburg der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen, waar van 'er veele met hunne Beeltenissen ten Tooneel verschynen, en hun Levensgedrag en Kunstworken beschreven worden; Zynde een Vervolg op het Schilderboek van Karel van Mander door Arn. Houbraken, Amst. 1718. 8. 2 Bd. mit 67 Kupf. s'Gravenh. 1750. 1753. 8. 3 Bd. (von 1466 bis 1659.) — De Levensbeschryvingen der Nederlandschen Konstschilders en Konstschilderessen, met een Uytbreyding over de Schilderkonst der Ouden, verrykt met de Konterfeytsels der vornaamsten Konstschilders en Konstschilderessen, in Kooper gesneden, door Jac. Campo Weyermann, vier Deele, s'Gravenh. 1729. 4. 3 Bd. — De Nieuwe Schouburg der Nederlandsche Konstschilders en Konstschilderessen door Joh. van Goel, twe Deele, s'Gravenh. 1750-1751. 8. 2 Bd. mit Kpf. wozu gehört: Brief aan een Vriend behelzende eenige Anmerkingen op het eerste Deel van der Nieuwen Schouburg, Haye 1751. 8. (von Ger. Hoet) und Antwordt op den zoo genaemden Brief . . . ebend. 1751. 8. — Tooneel des uitmuntende Schilders van Europa, en byzonderlyk van Nederland, met hunne Afbeeldzels in

fraaije Kunstplaten, s'Gravenh. 1752. 8. — La Vie des peintres Flamands, Allemands et Hollandois, avec des Portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages, et des reflexions sur leurs differentes manières, par Jean Bapt. Descamp. Par. 1753-1763. 8. 4 Bd. Fängt mit dem J. 1366 an. Vergl. mit der Bibl. der schönen Wissensch. Bd. 9. S. 1. und S. 173 u. f. Bd. 10. S. 209 u. f. — Auch finden sich Nachrichten von Niederländischen Mahlern, in den Pictor. aliquot celebr. Germaniae inferioris Effig. . . Ant. 1572. f. und Abbildungen in dem Theatr. Honoris . . . Amstel. 1618. f. — —

Von englischen Mahlern: S. vorher die Geschichte der Mahlerey. — —

Von deutschen Mahlern: Ausser den, in dem Sandrart, im Descamp, so wie in dem d'Argensville, befindlichen Lebensbeschreibungen giebt es, meines Wissens, kein, die deutschen Mahler allein und überhaupt begreifendes deutsches biographisches Werk; und wer die dazu erforderlichen Fähigkeiten und Kenntnisse besäße, und die dazu nöthige Zeit und Mühe darauf verwenden wollte, könnte sich also ein Verdienst um diesen Zweig unserer Litteratur verschaffen, wenn er eines dergleichen lieferte. Nachrichten von deutschen Mahlern liefern übrigens: Joh. Gabr. Doppelmayrs historische Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, Nürnb. 1730. f. 2 Th. m. K. — Ios. Hartzheimii Bibliotheca Coloniensis. . . . . Accedunt Vitae Pictorum, Chalcogr. et Typogr. celebr. nostratium, Col. 1747. f. — Geschichte und Abbildung der besten Mahler in der Schweiz von Joh. Casp. Füeßli, Zür. 1754-1779. 8. 5 Bd. (incl. des Anhanges) — Georg Wolfg. Knorr allgemeine Künstlerhistorie, oder berühmter Künstler Leben, Werke und Verrichtungen, Nürnb. 1759. 4. — Der erste Abschnitt der zehnten Sammlung, von P. N. Sprengels Handwerke und Künste in Tabellen, Berl. 1773. 8. handelt auf 105 Seiten von Mahlern, und enthält eine Biographie aller berühmten jüngern Berliner Mahler. — Teutsches Künstlerlexikon . . . von J. G. Meusel, Lemgo 1778-1789. 8. 2 Th. — Nachrichten von Frankfurter Künstlern und Kunstsachen, das Leben und die Werke aller dasigen Mahler, Bildhauer, u. s. w. betreffend . . . von H. Hüsgen, Frankfurt a. M. 1780. 8. Verm. und mit dem Titel: Artistisches Magazin: ebend. 1790. 8. — Die bey der Beschreibung von Berlin, von H. Nicolai befindlichen Nachrichten, die Berliner Künstler betreffend, sind, Berl. 1786. 8. besonders abgedruckt worden. — Nachrichten von allen in Dresden lebenden Künstlern, von H. Keller, Leipz. 1788. 8. — — S. übrigens die vorher bey der Geschichte der Mahlerey in Deutschland angeführten Werke. — —

# Mahlerey.

(Redende Künste; Musik.)

Man kann nicht nur für das Auge allein, sondern auch blos für die Einbildungskraft und sogar für das Ohr mahlen. Jenes thun die Dichter; dieses die Tonsetzer. Der Dichter kann sichtbare Gegenstände so schildern, daß wir sie, wie ein Gemählde vor uns zu haben glauben. Aber von dieser Mahlerey ist bereits anderswo besonders gesprochen worden*). Die Mahlereyen der Musik, in welche sich einige Tonsetzer sehr unzeitig verliebt zu haben scheinen, fodern hier noch ein paar Anmerkungen, ob wir gleich die Sache auch schon in einem besondern Artikel berührt haben**). Der eigentlich für die Musik dienende Stoff ist leidenschaftliche Empfindung †). Doch geht es auch wohl an, daß sie bloße Charaktere schildert, in sofern diese sich

*) S. Gemählde II Th. S. 349.
**) S. Gemählde II Th. S. 357.
†) S. Musik; Gesang.

sich in Ton und Bewegung zeigen; daher viele Tanzmelodien im Grunde nichts anders, als solche Schilderungen der Charaktere enthalten. Ganz einzele Charaktere von besondern Menschen haben einige französische Tonsetzer, besonders Couperin, geschildert; und nach ihm hat Hr. C. P. E. Bach kleine Clavierstüke herausgegeben, durch die er verschiedene Charaktere seiner Freunde und Bekannten ziemlich glüklich ausgedrukt hat. Es geht auch an, Mahlereyen aus der leblosen Natur in Musik zu bringen: nicht nur solche, die in der Natur selbst sich dem Gehör einprägen, wie der Donner oder der Sturm, sondern auch die, welche das Gemüthe durch bestimmte Empfindungen rühren, wie die Lieblichkeit einer stillen ländlichen Scene, wenn nur die Musik die Poesie zur Begleiterin hat, die uns das Gemählde, dessen Wirkung wir durch das Gehör empfinden, zugleich die Einbildungskraft vorstellt.

Aber Mahlereyen, die der Dichter beyläufig nicht um Empfindung zu erregen, sondern als Vergleichungen, um den Gedanken mehr Licht zu geben, angebracht hat, wie gar oft in den so genannten Arien geschieht, auch durch Musik auszudrüken, selbst da, wo der Eindruk derselben, dem wahren, durch das ganze Stük herrschenden Ausdruk schadet, ist eine Sache, die sich kein verständiger Tonsetzer sollte einfallen lassen. Der Dichter erinnert sich oft in der angenehmsten Gemüthslage eines Sturms, der ihn ehedem beunruhiget hat, und thut seiner Erwähnung: aber unsinnig ist es, wenn der Tonsetzer bey dieser Erwähnung mit seinen Tönen stürmet.

Eben so unbesonnen ist es, wenn auch bey andern Gelegenheiten der Tonsetzer uns körperliche Gegenstände mahlt, die mit den Empfindungen gar keine Gemeinschaft haben; so wie man bisweilen sieht, daß mitten in einem empfindungsvollen Stük, blos um die Kunst und des Sängers Fertigkeit zu zeigen, das Gurgeln der Nachtigall, oder das Geheul einer Nachteule geschildert, und dadurch die Empfindung völlig zernichtet wird.

Der Tonsetzer muß sich schlechterdings dergleichen Kinderereyen enthalten, es sey denn, da wo er wirklich poßirlich seyn muß; er muß bedenken, daß die Musik weder für den Verstand, noch für die Einbildungskraft, sondern blos für das Herz arbeitet.

* *

Ueber die musikalische Mahlerey, von Joh. Jac. Engel, Berl. 1780. 8. Franz. in dem 1ten Bde. des Rec. de Pieces interess. — S. übrigens den Art. Ausdruck, S. 275.

## Manier.

(Zeichnende Künste.)

Das jedem Mahler eigene Verfahren bey Bearbeitung seines Werks kann überhaupt mit dem Namen seiner Manier belegt werden. Wie jeder Mensch im Schreiben seine ihm eigene Art hat, die Züge der Buchstaben zu bilden, und aneinander zu hängen, wodurch seine Handschrift von andern unterschieden wird: so hat auch jeder zeichnende Künstler seine Manier im Zeichnen und in andern zur Bearbeitung gehörigen Dingen, wodurch geübte Kenner das, was von seiner Hand ist, mit eben der Gewißheit erkennen, als man die Handschriften kennet.

Man hat aber dem Worte noch eine besondere Bedeutung gegeben, und braucht es, um ein Verfahren in der Bearbeitung auszudrüken, das etwas unnatürliches und dem reinen Geschmak der Natur entgegenstehendes an sich hat. Wenn man von ei-

nem Gemählde sagt, es sey Manier darin, so will man damit sagen, es habe etwas gegen die Vollkommenheit der Nachahmung streitendes. Eigentlich sollte man bey jedem vollkommenen Werke der Kunst nichts, als die Natur, nämlich die vorgestellten Gegenstände sehen, ohne dabey den Künstler, oder sein Verfahren gewahr zu werden *). Bey Gemählden, die manieret sind, wird man sogleich eine besondre Behandlung, einen besondern Geschmak des Künstlers gewahr, die von der Betrachtung des Gegenstandes abführen, und die Aufmerksamkeit blos auf die Kunst lenken. Darum ist die Manier schon in so fern etwas unvollkommenes; sie wird es aber noch viel mehr, wenn der Künstler eine gewisse Behandlung, die er sich angewöhnt hat, auch bey solchen Arbeiten anbringet, wo sie sich nicht schiket. So hat Claude Melan Köpfe und Statuen nach der Manier in Kupfer gestochen, daß ein ganzes Werk aus einem einzigen, von einem Punkt aus als eine Schnekenlinie in die Runde herumlaufenden Strich besteht, der an dunkeln Stellen kernhafter und an hellen feiner ist. Die Manier ist nicht nur zu Figuren unnatürlich, sondern giebt dem Kupferstich etwas blendendes, wobey ein empfindliches Auge Schwindel bekommt. Eben so schlecht ist die Manier des Venedischen Kupferstechers Pitteri, der seine Köpfe durch lauter gerade und parallel an einander herunterlaufende Striche macht. Von dergleichen unnatürlichen Behandlungen ist insgemein die Rede, wenn man von einem Künstler, besonders von Mahlern sagt, sie seyen manieret.

Wiewol man den Ausdruk gemeiniglich blos von der Behandlung braucht, so giebt es doch Künstler, die schlechte Manieren in der Wahl der Materie, oder in der Zusammensetzung, oder in der Zeichnung, und auch in der Führung des Pinsels haben. So haben David Teniers, Ostade, Brauer und andre, ihre Manieren in der Wahl der Materie; Paul aus Verona seine Manier in den zu langen Verhältnissen seiner Figuren. So giebt es Mahler, die nur wenige ihnen geläufige Formen haben, die sie überall anbringen. Die alten Männer, die Jünglinge, die Kinder, die sie mahlen, haben in allen ihren Gemählden, jede Art immer dieselbe Gesichtsbildung, Stellung und dieselben Verhältnisse, so verschieden auch ihre Charaktere nach dem Inhalt der Stüke seyn sollten. So haben einige Mahler nur einen einzigen Ton ihrer Farben, der streng oder lieblich, finster oder glänzend ist; der Inhalt sey von welcher Art er wolle.

Diesen manierten Künstlern fehlet es an der Beugsamkeit des Genies, jeden Gegenstand nach der ihm eigenen Art darzustellen; sie zwingen alles in die ihnen allein geläufigen Formen und Farben; und dadurch werden sie unnatürlich, gezwungen, und auch in der größten Mannichfaltigkeit ihrer Werke einförmig und langweilig.

Darum sollte der Künstler große Sorgfalt anwenden, sich vor der Manier zu verwahren. Hierzu gehört freylich ein fruchtbares Genie, das für jeden besondern Fall, die eigentlichsten Mittel, zum Zwek zu gelangen, zu erfinden vermag. Nirgend lernet man das Genie des Künstlers besser kennen, als wo er Gegenstände von verschiedener Natur zu behandeln hat. Weiß er sich in diese Verschiedenheit zu finden, und jedem Ding, auch in zufälligen Sachen, seinen natürlichen Charakter zu geben, so ist er ein Mann von fruchtbarem und gelenkigem Genie; aber sehr eingeschränkt ist dasselbe, wenn

*) S. Kunst.

wenn er Dinge von verschiedener Art in seine Manier zwinget, und es macht wie Prokrust, von dem die Fabel sagt, daß er denen Gästen, die länger waren, als sein Bett, etwas von den Beinen abgehauen. Jenes fruchtbare Genie sieht man an Homer und Horaz sehr deutlich, da beyde Zeichnung und Farben immer sehr genau nach dem Inhalt abändern, da man beym Ovidius beynahe immer dieselbe kleine, spielerische Manier gewahr wird, es sey daß er große, oder kleine Gegenstände behandle.

Die Manier kann sich in jedem besondern Theil des Werks finden, in der Anordnung, in der Zeichnung, im Colorit, und in der Behandlung; und zeiget sich auch wirklich, wenn der Künstler in einem dieser Theile mehr das thut, dessen er gewohnt ist, als das, was die besondere Natur und Art seines Gegenstandes erfodert. Es giebt Baumeister, deren Hauptgeschmak so ganz auf Zierlichkeit und Anmuthigkeit geht, daß sie diesen Charakter auch in einem zu bloßem Gefängniß bestimmten Gebäude anbringen würden; und wir haben Beyspiele, da ein Dichter auch in einem Trinklied den feyerlichen und erhabenen Ton, der seine Manier ist, beybehält.

Man sagt von einem Künstler, er habe eine große Manier, wenn er sich begnüget, das, was wesentlich zur Darstellung des Gegenstandes gehört, in der höchsten Richtigkeit und Kraft in das Werk zu bringen, ohne den größten Fleiß auf weniger wesentliche Theile anzuwenden: die kleine Manier liegt hauptsächlich darin, daß auf diese unwesentliche Theile große Sorgfalt gewendet wird, wodurch geschiehet, daß man bey dem Werke weit mehr den Künstler, seinen Fleiß, und seine auch auf Kleinigkeiten gehende, beynahe ängstliche Sorgfalt, als die Kraft des Gegenstandes selbst empfindet. So ist in der Ausführung unser deutsche Mahler Denner, der in seinen Köpfen kein Haar im Barte übersehen hat, ohne es besonders anzuzeigen, und selbst der Ritter van der Werff, der, wie es scheinet, sich ein Gewissen würde daraus gemacht haben, einen Pinselstrich in seinen Gemählden sehen zu lassen. Diese kleine Manier ist das, vor dem der Künstler sich am meisten hüten sollte, weil es dem Werk allen Nachdruk benimmt. Wenn wir einen Dichter sehen, der die einzelen Buchstaben der Worte, die er braucht, mit solchem mühsamen Bestreben aussucht, daß er darüber die Gedanken selbst aus der Acht läßt; oder wenn wir einen Tonspieler hören, der die feinesten Manieren überall mit solchem Fleiß anbringet, daß er den wahren Ausdruk darüber vergißt: so entgeht uns über allen diesen Kleinigkeiten die Aufmerksamkeit, die wir auf die Sachen wenden sollten.

Am schlimmsten ist es, wenn eine solche kleine Manier in einem ganzen Zweig der schönen Künste unter einem Volke herrschend wird, wie es in der Beredsamkeit unter den spätern Griechen geschehen ist, da jeder auch unbedeutender Gedanke witzig und mit einer feinen Wendung mußte gesagt werden. Viele der neuern französischen Schriftsteller haben diese kleine Manier angenommen, und mehr als ein Deutscher sucht ihnen hierin gleich zu werden.

Möchte sich jeder Künstler zur Maxime machen, seinen Gegenstand blos nach dem innerlichen Werth zu beurtheilen, und das, was ihn darin rühret, auf eine Art darzustellen, die ihn versichert, daß er auch auf andre dieselbe Wirkung thun müsse.

* *

Ein großer Theil dessen, was Reynolds in seinen Discourses von dem verschiedenen Style in der Mahlerey sagt, als in der

der Sammlung derselben, Lond. 1778. 8. S. 50. 101. u. f. und in seinen Anmerkungen zu Masons Uebersetzung des du Fresnoy S. 85 u. f. wird sich auf die Manieren in der Mahlerey anwenden lassen. — Einzele Bemerkungen über die Manieren, wie sie entstehen, wie den übeln abzuhelfen ist, u. s. w. finden sich in des de Piles Conversations de la Peinture, S. 97. 205. 218 u. f. im 4ten Bande der Oeuvr. — —

## Manieren.
### (Musik.)

So nennet man die Verzierungen, welche Sänger und Spieler auf gewissen Tönen anbringen, um dieselben von den andern blos schlechtweg angegebenen Tönen zu unterscheiden; dergleichen die Triller, die Vorschläge, die Schleifer und andere Auszierungen mehr sind. Sie geben den Tönen, worauf sie angebracht werden, mehr Nachdruk, oder mehr Annehmlichkeit, zeichnen sie vor den andern aus, und bringen überhaupt Mannichfaltigkeit und gewissermaassen Licht und Schatten in den Gesang. Sie sind nicht als etwas blos künstliches anzusehen: denn die Empfindung selbst giebt sie oft an die Hand, da selbst in der gemeinen Rede die Fülle der Empfindung gar oft eine Abänderung des Tones und eine Verweilung auf nachdrüklichen Sylben hervorbringet, die den Manieren in dem Gesang ähnlich sind. Besonders haben zärtliche Empfindungen dieses an sich, daß sich Accente von mancherley Art auf die Töne legen, auf denen die Leidenschaft vorzüglich stark ist. Dieses hat unstreitig die verschiedenen Manieren im Gesang hervorgebracht.

Hieraus folget aber, daß der Sänger sie nicht willkührlich und wo es ihm einfällt geschikt zu thun sondern nur da, wo die Empfindung es erfodert, anbringen könne. Es ist nicht genug, daß man alle Manieren auf das zierlichste und nachdrüklichste zu machen wisse; die Hauptsache besteht in der verständigen Anbringung derselben; sie sollen nicht dienen, das Ohr zu kitzeln, oder die Geschiklichkeit des Sängers und Spielers zu zeigen, sondern die Empfindung zu heben Unverständige Spieler bringen sie überall an, und erweken nur Ueberdruß dadurch; ja es geschieht bisweilen, daß man den natürlichen Lauf des Gesanges vor den häufigen Manieren nicht mehr bemerken kann. Es zeiget eine große Verderbniß des Geschmaks an, daß man im Gesang überall die Fertigkeit und Beugsamkeit der Kehle der Sänger bewundern will. Dieses hat den großen Mißbrauch der überhäuften Manieren eingeführt und viele Sänger desto nachläßiger gemacht, auf den wahren Nachdruk des Gesanges zu denken.

Einige Manieren sind so wesentlich, daß die Tonsetzer sie auf den Stellen, wo sie angebracht werden sollen, vorschreiben, andre werden der Willkühr der Sänger überlassen. Die wesentlichsten Manieren sind die Triller, die Vorschläge und einige damit verwandte Verzierungen, davon an ihren Orten besonders gesprochen wird*). Ueber alle Manieren und deren Gebrauch und Mißbrauch findet man sehr gründlichen Unterricht in Agricolas Uebersetzung der Anleitung zur Singkunst des Tosi im zweyten und dritten Hauptstük.

* *

Von den Manieren in dem Vortrage der Musik handelt unter mehrern, F. W. Marpurg im 9ten Abschn. des 1ten Hauptst. s. Anleit. zum Clavier — C. P. E. Bach in dem 2ten Hauptstüke des ersten Theiles seines Versuches über die wahre Art,



*) Triller; Vorschlag.

das Clavier zu spielen. — D. G. Türk im 4ten u. f. Kap. seiner Klavierschule, Leipz. 1789. 4. —

## Mannichfaltigkeit.

(Schöne Künste.)

Die Abwechslung in den Vorstellungen und Empfindungen scheinet ein natürliches Bedürfniß des zu einiger Entwiklung der Vernunft gekommenen Menschen zu seyn. So angenehm auch gewisse Dinge sind, so wird man durch deren anhaltenden, oder gar zu oft wiederholten Genuß erst gleichgültig dafür; bald aber wird man ihrer überdrüßig. Nur die öftere Abwechslung, das ist die Mannichfaltigkeit der Gegenstände, die den Geist, oder das Gemüth beschäfftigen, unterhält die Lust, die man daran hat. Der Grund dieses natürlichen Hanges ist leicht zu entdeken: er liegt in der innern Thätigkeit des Geistes; aber er zeiget sich erst, nachdem der Mensch zu einigem Nachdenken über sich selbst gekommen ist, und das Vergnügen wirksam zu seyn, oft genossen hat. Halb wilde Völker, wie diejenigen Americaner, die nicht über drey zählen*), können einen ganzen Tag gedankenlos sitzen und auf ihren Pfeifen denselben Ton tausendmal wiederholen, ohne Langeweile zu fühlen.

Dieser Hang zur Abwechslung trägt sehr viel zur allmähligen Vervollkommnung des Menschen bey; denn sie unterhält und vermehret seine Thätigkeit und verursachet eine tägliche Vermehrung seiner Vorstellungen, die eigentlich den wahren innern Reichthum des Menschen ausmachen. Obgleich die Liebe des Mannichfaltigen aus der innern Wirksamkeit entstehet, so wird im Gegentheile diese durch jene wieder verstärkt. Je mehr man die Lust abgewechselter und mannichfaltiger Vorstellungen genossen hat, je stärker wird das Bedürfniß, folglich das Bestreben die Anzahl derselben zu vermehren. Daher kommt es, daß der Mensch allmählig jedes innere und äußere natürliche Vermögen, jede Fähigkeit brauchen lernt; daß er sich allmählig dem Zustand der Vollkommenheit nähert, um alles zu werden, dessen er fähig ist.

Da die Werke der schönen Künste nothwendig unterhaltend seyn, und in allen Theilen der Vorstellungskraft neuen Reiz geben müssen *): so muß in der Menge der Dinge, die jedes Werk uns darbietet, auch eine hinreichende Mannichfaltigkeit seyn. Alle Künstler von Genie haben sie in ihren Werken gezeiget, jeder nach dem Maaße der Fruchtbarkeit seines Genies. In der Ilias ist des Streitens unendlich viel und immer abgewechselt; die Helden, deren besonders Meldung geschieht, sind kaum zu zählen; aber jeder ist genau, und in allem, was zum Charakter gehört, von jedem andern verschieden.

Die Mannigfaltigkeit aber, die gefallen soll, muß sich in Gegenständen finden, die eine natürliche Verbindung unter sich haben. Es ist eben so verdrüßlich, jede Minute des Tages eine neue, mit der vorhergehenden nicht verbundene Beschäfftigung zu haben, als jede Minute dasselbe zu wiederholen. Eine beträchtliche Sammlung einzeler, unter sich gar nicht zusammenhangender Gedanken, deren jeder schön und wichtig wäre, würde ein Buch von grosser Mannigfaltigkeit des Inhalts ausmachen, das Niemand lesen könnte. Darum muß ein Faden seyn, an dem die Menge der verschiedenen Dinge so aufgezogen sind, daß nicht eine willkührliche Zusammensetzung,

*) S. Condamines Reise längs dem Amazonenfluß.

*) S. Werke der Kunst.

sondern eine natürliche Verbindung unter ihnen sey. Das Mannichfaltige muß als die immer abgeänderte Würkung einer einzigen Ursache, oder als verschiedene Kräfte, die auf einen einzigen Gegenstand wirken, oder als Dinge von einer Art, deren jedes durch seine besondere Schattirung ausgezeichnet ist, erscheinen. Je genauer die Dinge bey ihrer Mannichfaltigkeit zusammenhangen, je feiner ist das Vergnügen, das sie verursachet.

Diese Mannichfaltigkeit muß überall, wo vieles vorkommt, beobachtet werden. Der gute Historienmahler läßt uns nicht nur Personen von verschiedenen Gesichtsbildungen sehen, auch in ihren Stellungen, in den Verhältnissen ihrer Gliedmaßen, in ihren Kleidungen, beobachtet er eine gefällige Abwechslung. Der Dichter begnüget sich nicht an der Mannichfaltigkeit der Gedanken, er beobachtet sie auch im Ausdruk, in der Wendung, in dem Rhythmus, dem Ton und andern Dingen. Der Tonsetzer sorget nicht blos für die gefällige Abwechslung des Tones, auch die Harmonien auf ähnlichen Stellen, und die Folge der Töne werden verschieden.

Es denke kein Künstler ohne Genie, wenn er von Mannichfaltigkeit sprechen höret, daß es dabey auf eine Zusammenraffung vielerley Gedanken und Bilder ankomme. Die Menge und Verschiedenheit der Sachen so zu finden und zu wählen, daß jede zum Zwek dienet, und am rechten Orte steht; daß die Menge nicht nur keine Verwirrung mache, sondern als ein Ganzes, dem nichts kann benommen werden, erscheine, erfodert wahres Genie und einen feinern Geschmak. In den Werken, der Künstler, denen diese beyden Eigenschaften fehlen, wird man entweder Armuth an Gedanken, oder eine unschikliche Zusammenhäufung solcher Vorstellungen, die sich nicht zu einander schiken, antreffen. So sieht man in den Werken einiger Tonsetzer, entweder, daß sie durch ein ganzes Stük denselben Gedanken immer in andern Tönen wiederholen, daß die ganze Harmonie auf zwey oder drey Accorden beruhet; oder im Gegentheil, daß sie eine Menge einzeler, sich gar nicht zusammenpassender Gedanken hinter einander hören lassen. Nur der Tonsetzer, der das zu seiner Kunst nöthige Genie hat, weiß den Hauptgedanken in mannichfaltiger Gestalt, durch abgeänderte Harmonien unterstützt, vorzutragen, und ihn durch mehrere ihm untergeordnete, aber genau damit zusammenhangende Gedanken so zu verändern, daß das Gehör vom Anfang bis zum Ende beständig gereizt wird.

Es ist vorher angemerkt worden, daß der Mangel an Mannigfaltigkeit Armuth des Genies verräth. Könnte nicht hieraus in gewissen Fällen eine Regel zur Beurtheilung des Genies einer ganzen Nation gezogen werden? Würde man z. B. nicht schließen können, daß die Nation, bey der gewisse Werke der Kunst durchaus immer einerley Form haben; wie wenn alle Wohnhäuser nach einerley Muster aufgeführet; alle Comödien nach einerley Plan eingerichtet; alle Oden in einem Ton angestimmt, und nach einer Regel ausgeführt wären u. d. gl. daß dieser Nation das Genie zur Baukunst, zur Comödie, zur Ode, noch fehlet.

* *

Von der Mannichfaltigkeit (und Einförmigkeit) überhaupt handelt, Home, in den Elements of Criticism, Kap. 9. Bd. 1, S. 302. 4te Ausg. — J. Riedel in dem 5ten Abschnitt seiner Theorie der schönen Künste und Wissensch. S. 65 u. f. 4te Ausg. — J. E. König, im 4ten Abschn. s. Philos. der sch. Künste, S. 185

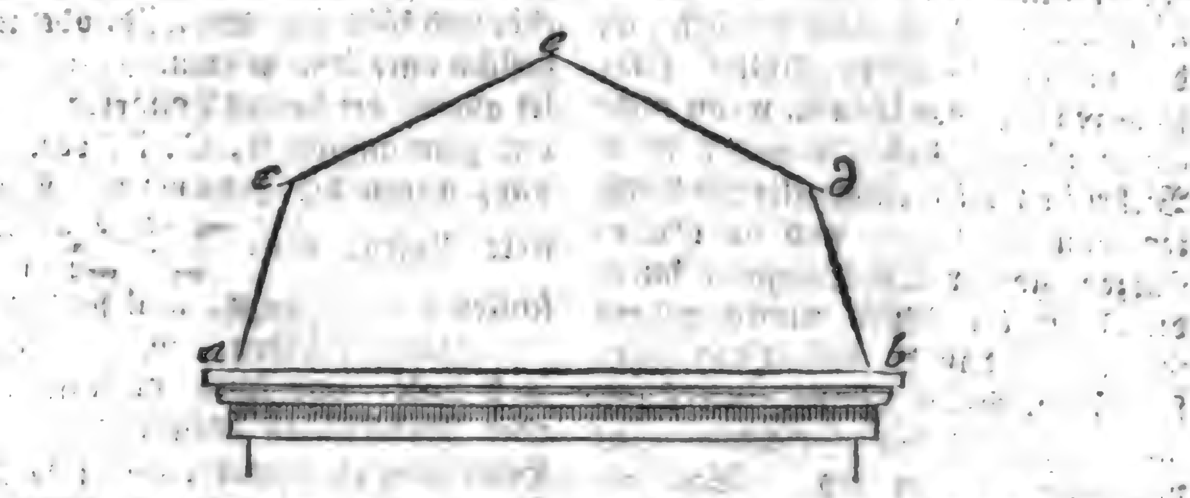
(Von

(Von der Einheit und Mannichf.) — — Von der Mannichfaltigkeit (und Größe) im Gartenbau, H. Hirschfeld in seiner Theorie, Bd. 1. S. 162. —

## Mansarde.

(Baukunst.)

Eine besondre Art der Dächer, die von ihrem Erfinder, dem französischen Baumeister Mansard, ihren Namen bekommen hat. In Deutschland werden sie auch gebrochene Dächer genennt, weil jede Seite des Daches, anstatt eine einzige Fläche auszumachen, wie sonst gewöhnlich geschieht, gebrochen und in zwey Flächen von ungleicher Neigung gegen die Horizontalfläche getheilet wird.




Die Figur stellt den Durchschnitt eines solchen Daches vor. Die Baumeister geben den Theilen desselben nicht immer einerley Verhältniß. In Frankreich ist folgende durchgehends angenommen. Ueber die ganze Tiefe des Hauses a b wird ein halber Zirkel beschrieben, dessen Umfang in fünf gleiche Theile getheilt wird. Die beyden untersten Theile a c und b d bestimmen die Lage und Höhe des Daches unter dem Bruch; der übrige aus drey Fünftheil bestehende Bogen wird in e in zwey gleiche Theile getheilt; alsdenn bestimmen die Sehne c e, d e, die Lage und Größe des Daches über dem Bruch. An dem Bruche selbst läßt man ein hölzern Gesims herum laufen.

Die gebrochenen Dächer verstatten die Bequemlichkeit, daß der Boden zwischen a b und c d zu räumlichen Dachstuben kann gebraucht werden. Wo man aber den Boden hiezu gar nicht benöthiget ist, thut man besser, anstatt der Mansarde ein einfaches Dach zu machen. Denn wo die Dachfenster der Mansarden nicht mit ausnehmender Aufmerksamkeit gemacht, und nicht mit dem besten Blech, oder gar mit Kupfer an das Dach verbunden werden, da dringet der Regen durch, und verursachet allmählig die Fäulung der Sparren.

## Marsch.

(Musik.)

Ein kleines Tonstük, das unter festlichen Aufzügen, vornehmlich unter den Zügen der Kriegsvölker, auf Blasinstrumenten gespielt wird. Der Zwek desselben ist ohne Zweifel, diejenigen, die den Zug machen, aufzumuntern, und ihnen auch die Beschwerlichkeit desselben zu erleichtern. Man hat, vermuthlich schon vor der Erfindung der Musik, bemerket, daß abgemessene Töne, auch in sofern sie ein bloßes Geräusch ausmachen, viel Kraft haben, die Kräfte des Körpers bey beschwerlichen Arbeiten zu unterstützen und die Ermüdung aufzuhalten. Daher finden wir vielfältig in allen Geschichten, daß große Arbeiten,

ten, die man in der Geschwindigkeit wollte verrichten lassen, unter dem Schall der Trompeten und andrer klingenden Instrumente verrichtet worden. Als Lysander die lange Mauer bey Athen niederreißen ließ, mußten alle Spielleute seines Kriegsheers zusammen kommen, um während der Arbeit auf Flöten und andern Instrumenten zu blasen *). Chardin sagt in seiner Reise nach Persien, daß die morgenländischen Völker keine schwere Last heben können, wenn nicht ein Geräusche dabey gemacht wird. Vielleicht wollen einige alte Nachrichten vom Aufbauen und vom Einstürzen ganzer Stadtmauern durch die Kraft der Musik nichts anders sagen, als daß die Arbeit des Menschen, durch die Musik unterstützt, mit unglaublicher Geschwindigkeit verrichtet worden sey. Was wir noch itzt bisweilen an dem Schiffvolk, welches schwer beladene Kähne gegen den Strom der Flüsse ziehet, sehen, daß es sich diese mühsame Arbeit durch Singen erleichtert, wobey die Schritte zugleich den Takt schlagen, hat auch schon Ovidius gesehen.

Hoc est, cur — — —
Cantet et innitens limosae pronus arenae
Adverso tardam qui trahit amne ratem,
Quique refert pariter lentos ad pectora remos,
In numerum pulsa brachia versat aqua **).

Aus diesen Beobachtungen läßt sich begreifen, warum die Züge der Kriegsvölker und andre noch beschwerlichere Unternehmungen derselben fast bey allen Völkern mit Musik begleitet werden. Wir werden an einem andern Orte Gelegenheit haben, hierüber einige Betrachtungen anzustellen *), und uns hier bloß auf den Marsch einschränken.

Man siehet aus dem, was hier angemerkt worden, daß er allerdings die Beschwerlichkeit des Marschirens erleichtern, zugleich aber auch den kriegerischen Muth unterstützen könne. Zu dem Ende aber muß der Tonsetzer darauf denken, daß der Gesang und Gang des Marsches munter, muthig und kühn sey; nur wild, oder ungestüm darf er nicht seyn. Man wählet allezeit die harten Tonarten dazu, und gemeiniglich B, C, D, oder bE dur, wegen der Trompeten. Punktirte Noten, als: [...] schiken sich gut dazu, weil sie etwas ermunterndes haben. Man setzet sie in $\frac{2}{4}$ Takt, und kann im Aufschlag oder Niederschlag anfangen. Die Bewegung ist immer pathetisch, geschwinder, oder langsamer, nachdem der Zug schnell oder langsam gehen soll; denn auf jeden Takt fallen zwey Schritte, oder einer, wenn der Alla-Breve-Takt gewählt worden.

Der Gang muß einförmig, wol abgemessen und leicht fühlbar seyn. Das ganze Stük besteht insgemein aus zwey Theilen, davon der erste acht, der andere zwölf, oder wenn etwa in diesem Theil eine Ausweichung in die kleine Sexte des Haupttones geschieht, welches in Ansehung der Trompeten und Waldhörner angehet, mehr Takte hat. Die Einschnitte sind der Faßlichkeit halber bald von einem Takte, bald mit größern von zwey Takten untermenget. Dabey aber ist wol zu beobachten, daß die Einer paarweis aufeinander folgen, damit der Rhythmus gerade bleibe. Von vier zu vier Takten muß der Einschnitt am fühlbarsten seyn.

Bey Märschen für die Reuterey, wo die Schritte nicht können angedeutet

*) Plutarchus in Lysander.
**) Trist. L. IV. 1.

*) S. Musik.

deutet werden, ist auch diese genaue Abmessung der Einschnitte nicht nöthig; aber man sucht vornehmlich das Muthige und Trozige, als den wesentlichen Charakter solcher Stüke, darin auf das vollkommenste zu erreichen.

Es giebt auch andre, nicht kriegerische Märsche, die bey festlichen Aufzügen, dergleichen die verschiedenen Handwerksgesellschaften bisweilen anstellen, gebraucht werden, wobey es nicht nöthig ist, die gegebenen Regeln so genau zu beobachten. Sie können in allerley Taktarten gesezt werden; nur muß der Ausdruk immer lebhaft und munter seyn.

Rousseau hat richtig angemerkt, daß man aus den Märschen noch lange nicht alle Vortheile ziehet, die man daraus ziehen könnte, wenn man für jede Gelegenheit, da sie gebraucht werden, in dem besondern Geist, den sie erfodert, den Marsch setzen würde.

## Maschine.

(Epische und dramatische Dichtkunst.)

Durch dieses Wort bezeichnet man die ganz unnatürlichen Mittel, einen Knoten der Handlung in epischen und dramatischen Gedichten aufzulösen; dergleichen Wunderwerke, Erscheinungen der Götter, völlig außerordentliche, aus Noth von dem Poeten erdichtete Vorfälle, und andre Dinge sind, wodurch der Knoten mehr zerschnitten, als aufgelöst wird. Bisweilen dähnet man die Bedeutung auch noch auf andere der Handlung willkührlich eingemischte und blos in dem Bedürfniß des Dichters gegründete Wesen, oder Vorfälle, aus; wie wenn Voltaire in der Henriade die Zwietracht, oder wenn man andre allegorische Wesen zu großen Veränderungen in die Handlung einführet. Aber eigentlich und ursprünglich bedeutet das Wort jene unnatürliche Auflösung des Knotens, und ist daher entstanden, daß die Alten die Erscheinung der Götter in den dramatischen Vorstellungen durch künstliche Maschinen veranstaltet haben, daher das Sprüchwort Deus ex Machina entstanden ist.

Die gesunde Kritik verwirft diese Maschinen als Erfindungen, die der Absicht des epischen und dramatischen Gedichtes gerad entgegen sind. Beyde sollen uns durch wahrhafte, nämlich in der Natur gegründete Beyspiele zeigen, was für glüklichen, oder unglüklichen Ausgang große Unternehmungen haben, was für wichtige Veränderungen in dem Zustand einzeler Menschen, oder ganzer Gesellschaften, durch große Tugenden, oder Laster, oder durch Leidenschaften bewirkt werden. Das völlig Außerordentliche aber, das nie zur Regel dienen kann, ist zu dieser Absicht nicht tüchtig, und folglich zu verwerfen. Es giebt in dem menschlichen Leben Lagen der Sachen, da jedermann höchst begierig wird zu sehen, was für einen Ausgang die Sachen haben werden. Die Erwartung wird aber nicht befriediget, wenn er nicht natürlich ist, oder nicht durch die in den handelnden Personen liegenden Kräfte bewirkt wird.

Darum sollten die Dichter nicht einmal völlig zufällige Ursachen, ob sie gleich historisch wahr sind, zur Bewirkung des Ausganges brauchen; denn sie erfüllen unsre Erwartung eben so wenig, als die Maschinen. Wenn wir eine durch vielerley Unglüksfälle in Armuth gerathene Familie in einer höchst bedenklichen Lage sähen, die sich itzt bald entwikeln müßte: so würden wir in unsrer Erwartung wegen des Ausganges der Sache uns sehr betrogen finden, wenn sie von ungefähr einen in der Erde verborgen gewesenen Schatz fände, der sogleich ihrer Verlegenheit ein Ende machte. Ein solcher Ausgang

wäre

wäre weder für die Kenntniß des Menschen, noch für den Gebrauch des Lebens lehrreich. Darum sagt Aristoteles, der Dichter habe mehr darauf zu sehen, ob die Sachen wahrscheinlich, als ob sie wahr seyen.

Aus diesem Grunde können wir auch mancherley Ursachen der Verwiklung und der Auflösung, die wir in alten Comödien finden, dergleichen die mancherley Vorfälle sind, die in der ehemals gewöhnlichen Wegsetzung neugebohrner Kinder, oder in der Sclaverey ihren Grund hatten, nicht brauchen, weil sie itzt bloße Maschinen wären, da sie in Athen oder Rom natürlich gewesen.

* *

Ueber den Unterschied zwischen den Maschinen des Homer, und anderer epischen Dichter finden sich in dem 1ten der kritischen Wälder, S. 148 u. f. vortrefliche Bemerkungen. — Von den Maschinen im epischen Gedichte handelt das 5te Buch von des Bossu Traité du poeme epique in 6 Kap. als Des div. especes de divinités; des moeurs des Dieux; de la manière d'agir des Dieux; quand il faut user de machines; comment il faut employer les machines und si la présence des Dieux deshonore les Heros. — Einzele, hierher gehörige Bemerkungen finden sich in dem 25ten Abschnitt des 1ten Bandes von des Dubos Reflex. crit. sur la poesie et sur la peinture, S. 225. Dresd. Ausg. — Von dem Wunderbaren in der Epopee, daß es das Wesen derselben ist, wie man es gebrauchen und anwenden soll, davon handelt Batteux in dem 7 - 10ten Kap. des 2ten Th. s. Einleitung S. 43 u. f. 4te Ausg. — Von dem Wunderbaren in der Dichtung überhaupt Marmontel in dem 10ten Kap. seiner Poetique. — Wider die Maschinen in der Epopee erklärt sich Home, in den Elements of Crit. I. S. 102 u. f. II. S. 385 u. f. 4 te Ausg. — Und Hr. Riedel, in seiner Theorie der schönen Künste und Wissensch. S. 177 und 194 u. f. hat sich ihrer gegen ihn angenommen — S. übrigens noch Hrn. Boomers Krit. Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie, und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen, Zür. 1740. 8. — Und Hrn. Schlegels Abhandlung über das Wunderbare, bey s. Batteux. —

## Masken.

(Schauspiel; Baukunst.)

Die Masken, deren sich die Alten in Schauspielen bedient haben, und die bisweilen noch in Balleten gebraucht werden, sind von Pappe, oder einer andern leichten Materie gemachte Gesichter, oder ganze hohle Köpfe, die man über die natürlichen Gesichter legt, entweder um unerkannt zu bleiben, oder eine beliebige zum Zwek des Schauspiels dienliche Gestalt anzunehmen. Es gehört nicht zu unserm Zwek, ausführlich von den Masken der Alten zu sprechen, da ihr Gebrauch völlig abgekommen ist. Wer darüber nähern Unterricht verlanget, kann Bergers Abhandlung de personis s. larvis und die von Piccaro nach alten Zeichnungen gestochenen Masken in Daciers Terenz, zurathe ziehen. Gegenwärtig werden bisweilen zu den niedrig comischen Balleten noch Masken gebraucht, wo poßirliche Gesichtsbildungen und Caricaturen zum Inhalt der Stüke nothwendig sind. Wenn sie geistreich ausgedacht sind, so thun sie zur Belustigung ihre gute Wirkung. Wirklich überraschend und seltsam sind die Masken, die über den ganzen Leib gehängt werden, wodurch Tänzer von gewöhnlicher Statur in Zwerge verwandelt werden.

In der Baukunst werden Menschenköpfe, die an Schlußsteinen der Bögen ausgehauen werden, von den Italienern Mascaroni, im Deutschen Masken oder Larven genennt. Diese Zierrath hat, wie alle andern Zierra-

Zierrathen der Baukunst, ihren Ursprung in der Nachahmung einer alten Gewohnheit. Man findet nämlich, daß bey verschiedenen barbarischen Völkern, wie bey den alten Galliern, diejenigen, welche einen Feind in der Schlacht erlegt, dessen Kopf hernach oben an ihren Hausthüren, als ein Siegeszeichen angenagelt haben. Wie also die Schädel der Opferthiere in den dorischen Fries aufgenommen worden*), so sind auch die Masken entstanden, und auf eine ganz ähnliche Weise die Trophäen von eroberten und an den Häusern der Eroberer aufgehängten Waffen.

Es ist angenehm zu sehen, wie das menschliche Genie zu allen Zeiten und in allen Ländern sich auf eine ähnliche Weise äußert. Alle wesentlichen Zierrathen der griechischen Baukunst sind aus Nachahmung gewisser, bey den noch rohen Hütten, die älter als die schöne Baukunst sind, natürlicher Weise vorhandenen Theile, entstanden**). Ich habe in nordischen Seestädten eine gothische Zierrath an alten, nach damaliger Art prächtigen Gebäuden gesehen, die gerade auf eine ähnliche Weise entstanden ist. Die Gebäude sind von gehauenen Sandsteinen aufgeführt, an der Mauer unter den Fenstern sind diese Steine sehr sauber so ausgehauen, daß sie einen von Weiden geflochtenen Zaun vorstellen. Ohne Zweifel haben die nordischen Völker ihre Hütten ehedem so gebaut, daß sie den offenen Raum zwischen den dazu aufgerichteten Pfeilern mit einem Zaungeflechte von Weiden ausfüllten. Also hat der longobardische, oder wendische Baumeister seine Zierrathen gerade auf die Art erfunden, wie der griechische die seinigen. Ich kann noch ein anderes Beyspiel anführen. Es ist an vielen Orten, wo der Geschmak der Bauart eben noch nicht verfeinert worden ist, gebräuchlich, die Thüren mit zwey ins Kreuz über einander gestellten Baustämmen, an denen noch etwas von den abgeschnittenen Aesten sitzet, zu bemahlen. Eine offenbare Nachahmung der an vielen Orten auf dem Lande noch vorhandenen Gewohnheit, die Eingänge in Gebäude mit zwey solchen Bäumen zu versperren, damit dadurch wenigstens das größere Vieh vom Eingang abgehalten werde.

Uebrigens verdienen hier die Masken, welche an dem Berlinischen Zeughause über die Fenstern an dem innern Hofe dieses prächtigen und in der That schönen Gebäudes angebracht sind, einer besondern Erwähnung. Sie sind alle nach Modellen des großen und doch wenig berühmten Schlüters*) gearbeitet, und stellen in der Schlacht sterbende Gesichter mit solchem Leben und solcher Mannichfaltigkeit des leidenschaftlichen Ausdruks vor, daß jeder Kenner in Bewundrung derselben gesetzt wird. Der sehr schätzbare Berlinische Historienmahler Rode hat sie in Kupfer geätzt herausgegeben**).

Massen.

*) S. Dorisch.

**) S. Gebälke.

*) Dieser fürtreffliche Künstler verdienet näher bekannt zu seyn. Er war ein eben so großer Baumeister, als Bildhauer in Diensten König Friedrich des Ersten in Preußen. In Berlin sind, außer dem Königlichen Schlosse und einigen andern Gebäuden von seiner Erfindung, noch fürtreffliche Werke des Meißels vorhanden, davon schon viele vom Herrn Rohde geätzt worden. Unter andern sind die beyden in der Berlinischen Schloß- und Domkirche stehenden Särge Friedrichs des Ersten und seiner zweyten Gemahlin, Denkmale von großer Schönheit, die kein Kenner ohne Bewundrung und kein Künstler ohne Nutzen betrachten wird.

**) Sie sind mit einem kurzen Vorbericht unter dem Titel: Larven, nach den

## Massen.

(Mahlerey.)

Was man im Gemählde in Absicht auf die Anordnung der Figuren Gruppen nennt*), heißt in Ansehung der Austheilung des Lichts und Schattens, des Hellen und Dunkeln, Masse. Wenig und große Massen im Gemählde, will sagen, man müsse das Helle und das Dunkele nicht in kleinen zerstreueten Stellen anbringen, sondern wenig und große Stellen von Hellem und eben so von Dunkelm im Gemählde sehen lassen. In Absicht auf die Beleuchtung scheinet das Gemählde das vollkommenste zu seyn, das nur zwey Hauptmassen, eine helle und eine dunkele, zeiget. Dadurch wird es einfach, und das Auge wird auf den ersten Anblik zurechte gewiesen. Die beste Anordnung des Gemähldes könnte durch eine Zerstreuung des Hellen und Dunkeln, verdorben werden. Das Gemählde würde dadurch fleckicht und das Auge bey der Beobachtung desselben ungewiß werden.

Die Massen selbst aber müssen durch eine gute Harmonie mit einander verbunden werden. Diese Regel wird durch folgende Beobachtung, die Mengs über Corregios Kunst macht, erläutert werden. „Er hütete sich, (sagt unser heutige Raphael) gleich große Massen von Licht und von Dunkeln zusammen zu setzen. Hatte er eine Stelle von starkem Licht oder Schatten, so fügte er ihr nicht gleich eine andre bey, sondern machte einen großen Zwischenraum von Mittelteinten, wodurch er das Auge gleichsam als von einer Anspannung wieder zur Ruhe führte.“ Ueberhaupt erscheinet dieser Theil der Kunst nur in den Werken des Corregio in seiner wahren Vollkommenheit. Hier müssen wir auch den Rath wiederholen, den wir anderswo dem Mahler gegeben haben, eine Landschaft in der Natur den ganzen Tag über in den verschiedenen von dem Sonnenschein bewirkten Erleuchtungen mit Aufmerksamkeit zu betrachten. Denn dabey wird er bald größere, bald kleinere Massen; bald zusammen gehaltnes, bald zerstreuetes Licht beobachten, und die verschiedenen Wirkungen dieser zufälligen Umstände deutlich gewahr werden.

den Modelen des berühmten Schlüters von H. Rohde in klein Folio herausgekommen.

*) S. Mengs Betrachtungen S. 51.

## Matt.

(Schöne Künste.)

Bezeichnet überhaupt einen Mangel der Lebhaftigkeit. An einem glänzenden Körper werden die Stellen, die keinen Glanz haben, matt genennet. Matte Farben sind ohne Glanz und ohne Lebhaftigkeit. Auch in der Rede wird dasjenige matt genennt, dem es an der nöthigen Lebhaftigkeit und dem erfoderlichen Reiz fehlet.

In den bildenden Künsten ist gar oft die Abwechslung des Glänzenden und des Matten zur guten Wirkung nothwendig. Auf Schaumünzen thut es sehr gute Wirkung, daß der Grund glänzend und die in den Stempel eingegrabenen Gegenstände matt gemacht werden. Eben so wird an verguldeten Zierrathen einiges polirt, anderes matt gemacht, damit die Haupttheile durch das Matte sich besser heben, oder auszeichnen.

Nur in den Künsten der Rede wird das Matte überall verworfen. In der Schreibart entsteht es aus allzuvielen, den Sinn langsam ausdrükenden Worten, wie wenn Racine jemand sagen läßt:

Er

Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure,
Depuis que votre corps languit sans nourriture *).

Wenn hier ein Beyspiel des Matten aus einem großen Schriftsteller angeführt wird, da man leichter tausend andere aus geringeren hätte geben können: so geschieht es zu desto nachdrüklicherer Warnung. Ein matter Gedanke erwekt durch viel Begriffe nur eine geringe, wenig reizende Vorstellung.

Das Matte in Gedanken und in der Schreibart ist dem Zwek der Beredsamkeit und Dichtkunst so gerade entgegen, daß es unter die wesentlichsten Fehler der Rede gehört, und mit großem Fleiße muß vermieden werden. In der Dichtkunst besonders wird man allemal das Unrichtige, wo es mit einiger Lebhaftigkeit verbunden ist, eher verzeihen, als das Matte, mit der höchsten Richtigkeit verbunden. Die unmittelbaren Ursachen des Matten scheinen darin zu liegen, daß man zum Ausdruk mehr Worte braucht, als nöthig ist, oder vielerley unbeträchtliche und auch unbestimmte Begriffe in einen Gedanken zusammenfaßt. Sein Ursprung aber liegt in dem Mangel deutlicher Vorstellungen, und lebhafter Empfindungen. Es giebt von Natur matte Köpfe, die keinen Eindruk lebhaft fühlen, die also nothwendig sich immer matt ausdrüken. Sie sind gerade das Gegentheil dessen, was der Künstler seyn soll, der sich vorzüglich durch die Lebhaftigkeit der Empfindungen von andern Menschen unterscheidet. Die Mittel, nicht ins Matte zu fallen, sind — nichts zu entwerfen, als bis man es mit gehöriger Lebhaftigkeit empfunden hat, oder sich vorstellet; nie bis zur Ermüdung zu arbeiten; immer mit vollen Kräften an die Arbeit zu gehen, und sie wieder wegzulegen, ehe diese Kräfte erschöpft sind; gewisse Sachen, die man nicht mit gehöriger Wärme empfindet, lieber ganz wegzulassen, als sich zum Ausdruk derselben zu zwingen.

Da die besten Köpfe, und nach Horazens Beobachtung selbst der feurige Homer nicht ausgenommen, schläfrige Stunden, oder wenigstens Augenblike haben: so kann nur eine öftere und sorgfältige Ausarbeitung gegen matte Stellen in Sicherheit setzen. Obgleich zur Befeilung eines Werks das Feuer, womit es zu entwerfen ist, mehr schädlich, als nützlich wäre; so muß sie doch nur in völlig heitern und muntern Stunden unternommen, und oft wiederholt werden. Denn es ist nicht möglich, bey jeder Ueberarbeitung auf alles Achtung zu geben. Sehr nützlich ist es, um das Matte in seinen Werken zu entdeken, wenn man einen Freund hat, dem man seine Arbeit vorliest.

*) In der Phädra.

## Mediante.

(Musik.)

Ist die Terz der Tonart, in welcher der Gesang geführet wird; nämlich nicht jede in der Harmonie vorkommende Terz, sondern nur die sogenannte tertia modi, oder die dem Ton zugehört, aus welchem das ganze Stük geht, oder allenfalls bey Tönen, in die man ausgewichen, die Terz des Tones, in dem man sich befindet. Die Benennung ist daher entstanden, daß die Terz mitten zwischen dem Grundton und seiner Quinte liegt, und das Intervall der Quinte entweder arithmetisch, oder harmonisch in zwey Theile theilet *).

*) S. Arithmetisch; Harmonisch.

# Melismatisch.

(Musik.)

Bedeutet eigentlich das, was zur Auszierung des Gesanges gehört, besonders die Verzierungen, welche den Namen der Manieren durch Diminutionen bekommen haben, da ein Ton in viele kleinere, oder schnellere eingetheilt wird, die zusammen die Dauer des Hauptones haben, aber eine angenehme Wendung machen. Dieses sind also melismatische Auszierungen.

In besonderm Sinne nennt man gewisse sehr einfache und leicht zu fassende Melodien, die jedermann gleich behält und nachsingen kann, und die sich zu Gassenliedern schiken, melismatische Gesänge. Man hat dergleichen italiänische Lieder, besonders solche, die aus Venedig kommen, und von den dortigen Gondolierruderern gesungen werden, die sehr angenehm sind. Man sagt, daß auch große Tonsetzer bisweilen in ernsthaften Opern, dem gemeinen Volk in Italien zu gefallen, Arien in dieser melismatischen Schreibart setzen.

# Melodie.

(Musik.)

Die Folge der Töne, die den Gesang eines Tonstüks ausmachen, in sofern er von der ihn begleitenden Harmonie unterschieden ist. Sie ist das Wesentliche des Tonstüks; die begleitenden Stimmen dienen ihr blos zur Unterstützung. Die Musik hat den Gesang, als ihr eigentliches Werk, zu ihrem Ziel, und alle Künste der Harmonie haben blos den schönen Gesang zum letzten Endzwek. Darum ist es eine eitele Frage, ob in einem Tonstük die Melodie, oder die Harmonie das vornehmste sey? Ohne Zweifel ist das Mittel dem Endzwek untergeordnet.

Wichtiger ist es für den Tonsetzer, daß er die wesentlichen Eigenschaften einer guten Melodie beständig vor Augen habe, und den Mitteln, wodurch sie zu erreichen sind, in so fern sie von der Kunst abhangen, fleißig nachdenke. Da dieses Werk nicht blos für den Künstler, sondern vornehmlich für den philosophischen Liebhaber geschrieben ist, der sich nicht begnügt zu fühlen, was für Eigenschaften jedes Werk der Kunst in seiner Art haben müsse, sondern die Gründe der Sachen, so weit es möglich ist, sie zu erkennen, wissen will: so ist nöthig, daß wir hier die verschiedenen Eigenschaften des Gesanges, oder die Melodie aus ihrem Wesen herleiten.

Es ist bereits in einem andern Artikel*) gezeiget worden, und wird in der Folge noch deutlicher entwikelt werden **), wie der Gesang aus der Fülle einer angenehmen leidenschaftlichen Empfindung, der man mit Lust nachhängt, entstehet. Der natürliche, unüberlegte und ungekünstelte Gesang ist eine Folge leidenschaftlicher Töne, deren jeder für sich schon das Gepräge der Empfindung, die ihn hervorbringet, hat. Die Kunst ahmet diese Aeußerung der Leidenschaft auch durch Töne nach, die einzeln völlig gleichgültig sind, und nichts von Empfindung anzeigen. Es wird Niemand sagen können, daß er bey Anschlagung eines einzelen Tones der Orgel, oder des Claviers etwas Leidenschaftliches empfinde; und doch kann aus solchen unbedeutenden Tönen ein das Herz stark angreifender Gesang zusammengesetzt werden. Es ist wol einer Untersuchung werth, wie dieses zugehe.

Die
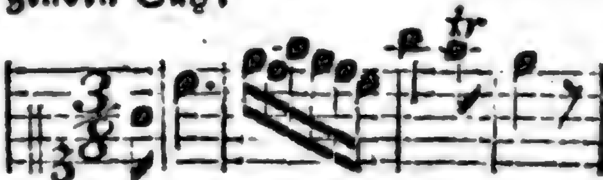
*) S. Gesang.
**) S. Musik.

Die Musik bedienet sich zwar auch leidenschaftlicher Töne, die an sich, ohne die Kunst des Tonsetzers, schmerzhaft, traurig, zärtlich oder freudig sind. Aber sie entstehen durch die Kunst des Sängers, und gehören zum Vortrag; hier, wo von Verfertigung einer guten Melodie die Rede ist, kommen sie nicht in Betrachtung, als in sofern der Tonsetzer dem Sänger, oder Spieler einen Wink geben kann, wie er die vorgeschriebenen Töne leidenschaftlich vortragen soll.

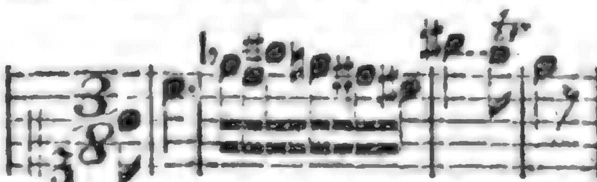
Das Wesen der Melodie besteht in dem Ausdruk. Sie muß allemal irgend eine leidenschaftliche Empfindung, oder eine Laune schildern. Jeder, der sie hört, muß sich einbilden, er höre die Sprache eines Menschen, der, von einer gewissen Empfindung durchdrungen, sie dadurch an den Tag leget. In sofern sie aber ein Werk der Kunst und des Geschmaks ist, muß diese leidenschaftliche Rede wie jedes andere Werk der Kunst, ein Ganzes ausmachen, darin Einheit und Mannigfaltigkeit verbunden ist; dieses Ganze muß eine gefällige Form haben, und sowol überhaupt, als in einzelen Theilen so beschaffen seyn, daß das Ohr des Zuhörers beständig zur Aufmerksamkeit gereizt werde, und ohne Anstoß, ohne Zerstreuung, den Eindrüken, die es empfängt, sich mit Lust überlasse. Jeder Gesang, der diese doppelte Eigenschaft hat, ist gut; der, dem sie im Ganzen fehlen, ist völlig schlecht, und der, dem sie in einzelnen Theilen fehlen, ist fehlerhaft. Hieraus nun müssen die verschiedenen besondern Eigenschaften der Melodie bestimmt werden.

Zuerst ist es schlechterdings nothwendig, daß ein Hauptton darin herrsche, der durch eine gute, dem Ausdruk angemessene Modulation seine verschiedenen Schattirungen bekomme. Zweytens muß ein vernehmliches Metrum, eine richtige und wol abgemessene Eintheilung in kleinere und größere Glieder sich darin zeigen. Drittens muß durchaus Wahrheit des Ausdruks bemerkt werden. Viertens muß jeder einzele Ton, und jedes Glied, nach Beschaffenheit des Inhalts, leicht und vernehmlich seyn. Ist die Melodie für Worte, oder einen so genannten Text bestimmt, so muß noch fünftens die Eigenschaft hinzukommen, daß alles mit der richtigsten Deklamation, der Worte, und mit den verschiedenen Gliedern des Textes übereinstimme. Jeder Artikel verdienet eine nähere Betrachtung.

I. Daß in der Melodie ein Hauptton herrsche, das ist, daß die auf einander folgenden Töne aus einer bestimmten Tonleiter müssen hergenommen seyn, ist darum nothwendig, weil sonst unter den einzelen Tönen kein Zusammenhang wäre. Man nehme die schönste Melodie wie sie in Noten geschrieben ist, und hebe die Tonart darin auf: so wird man den Gesang sogleich unerträglich finden. Man versuche z. B. folgenden Satz:



wenn man kann, so zu singen:



man wird es, wegen Mangel des Zusammenhanges unter den Tönen, unmöglich finden; und wenn man ihn auch auf einem Instrument so spielte, so giebt er dem Gehör nichts vernehmliches. Die in jeder Tonleiter liegende Harmonie giebt den aus derselben genommenen Tönen den nöthigen Zusammenhang*). Darum

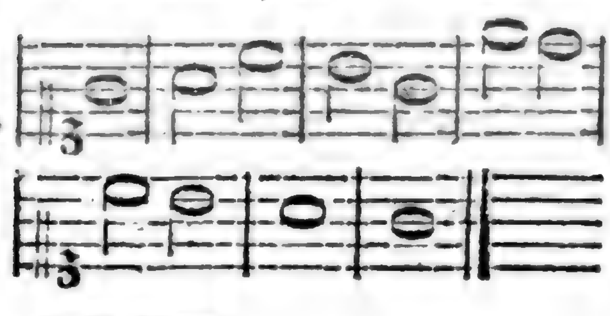


*) S. Ton; Tonart.

hat schon jede Folge von Tönen, wenn sie nur aus derselben Tonleiter genommen sind, sie folgen sonst auf- oder absteigend, wie sie wollen, (wenn nur nicht der Natur der Leittöne zuwider fortgeschritten wird,)*) etwas angenehmes, weil man Zusammenhang und Harmonie darin empfindet.

Der Ton aber muß dem Charakter des Stüks gemäß gewählt werden. Denn bald jede Tonart hat einen ihr eigenen Charakter, wie an seinem Orte deutlich wird gezeiget werden**). Je feiner das Ohr des Tonsetzers ist, um den eigenthümlichen Charakter jeder Tonleiter zu empfinden, je glüklicher wird er in besondern Fällen in der Wahl des Haupttones seyn, die mehr, als mancher denkt, zum richtigen Ausdruk beyträgt.

Weil es gut ist, daß das Gehör sogleich vom Anfang der Melodie von der Tonart eingenommen werde, so thut der Setzer wohl, wenn er gleich im Anfang die so genannten wesentlichen Sayten des Tones, Terz, Quint und Octave hören läßt. In Melodien von ganz geringem Umfang der Stimme wird deswegen auch ohne Baß, die Tonart leichter durch die untere oder harmonische Hälfte der Octave von der Prime bis zur Quinte, als durch die obere Hälfte von der Quinte zur Octave, bestimmt. In dieser kann die Melodie so seyn, daß man, wo die begleitende Harmonie fehlt, lange singen kann, ohne zu wissen, aus welchem Ton das Stük geht. So kann man bey folgendem Satze:



*) S. Leitton.

**) S. Ton; Tonart.

gar nicht sagen, ob man aus C dur oder G dur singe.

In ganz kurzen Melodien, die blos aus ein paar Hauptsätzen bestehen, kann man durchaus bey dem Haupttone bleiben, oder allenfalls in seine Dominante moduliren: aber längere Stüke erfodern Abwechslung des Tones, damit der leidenschaftliche Ausdruk, auch in Absicht auf das Harmonische, seine Schattirung und Mannichfaltigkeit bekomme. Deswegen ist eine gute und gefällige, nach der Länge der Melodie und den verschiedenen Wendungen der Empfindung mehr oder weniger ausgedehnte, schneller oder langsamer abwechselnde, sanftere oder härtere Modulation, ebenfalls eine nothwendige Eigenschaft einer guten Melodie. Was aber zur guten Behandlung der Modulation gehöret, ist in dem besondern Artikel darüber in nähere Erwägung genommen worden.

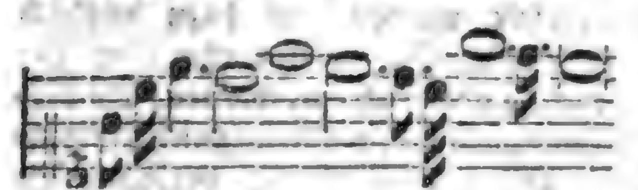
Durch Einheit des Tones, harmonische Fortschreitung der Töne, und gute Modulation wird schon ein angenehmer, oder wenigstens gefälliger Gesang gemacht; aber er drükt darum noch nichts aus, und kann höchstens dienen, ein Lied choralmäßig, und doch noch sehr unvollkommen, herzulallen.

II. Darum ist zum guten Gesang eine gefällige Abmessung der Theile, wie in allen Dingen, die durch ihre Form gefallen sollen*), unumgänglich nothwendig. Jeder Gesang erweket durch die einzelen Töne, welche der Zeit nach auf einander folgen, den Begriff der Bewegung. Jeder Ton ist als eine kleine Rükung, deren eine bestimmte Anzahl einen Schritt ausmachen, anzusehen. Man kann sich diese Bewegung als den Gang eines Menschen vorstellen: es scheinet eine so natürliche Aehnlichkeit zwischen dem Gang und der Bewegung des

*) S. Metrum.

des Gesanges zu seyn, daß überall, auch bey den rohesten Völkern, die ersten Gesänge, die unter ihnen entstanden, unzertrennlich mit dem Gang des Körpers, oder mit Tanz verbunden waren. Und noch überall wird der Takt durch Bewegungen des Körpers, besonders der Füße, angedeutet.

Jede Bewegung, in welcher gar keine Ordnung und Regelmäßigkeit ist, da kein Schritt dem andern gleichet, ist, selbst zum bloßen Anschauen, schon ermüdend; also würde eine Folge von Tönen, so harmonisch und richtig man auch damit fortschritte, wenn jeder eine ihm eigene Länge oder Dauer, eine ihm besonders eigene Stärke hätte, ohne irgend eine abgemessene Ordnung in dieser Abwechslung, unsre Aufmerksamkeit keinen Augenblik unterhalten, sondern uns vielmehr verwirren: wie wenn z. B. der vorherangeführte melodische Saz so gesungen wüde:



Kein Mensch würde gehen können, wenn keiner seiner Schritte dem andern an Länge und Geschwindigkeit gleich seyn sollte. Ein solcher Gang ist völlig unmöglich. Wenn Töne uns ihn empfinden ließen, so wären sie höchst beschwerlich. Darum muß in der Bewegung Einförmigkeit seyn; sie muß in gleichen Schritten fortgehen *), und die Folge der Töne muß in gleiche Zeiten, oder Schritte, die in der Musik Takte genennt werden, eingetheilt seyn.

Diese Schritte müssen, wenn sie aus mehrern kleinen Rükungen bestehen, dadurch fühlbar gemacht werden, daß jeder Schritt auf der ersten Rükung stärker als auf den übrigen angegeben wird, oder einen Accent hat. Alsdenn fühlet das Gehör die Eintheilung der Töne in Takte: so wie vermittelst der Accente der Wörter, ob sie gleich nicht, wie im Gesange, immer auf dieselbe Stelle fallen, die Wörter selbst von einander abgesondert werden *).

Denn die Gleichheit der Schritte, ohne alle andre Abwechslung darin, [Notenbeispiel], wenn auch gleich die Töne durch Höhe und Tiefe von einander verschieden wären, würde ebenfalls gar bald ermüden. Sogar schon in der Rede würde das schönste Gedicht, wenn man uns in immer gleichem Nachdruk Sylbe vor Sylbe gleichsam vorzählen wollte, alle Kraft verlieren; die schönsten Gedanken wären nicht hinreichend, es angenehm zu machen. Darum müssen die gleich langen Schritte, oder Takte, in gefälliger Abwechslung auf einander folgen. Es ist deswegen nöthig, daß die Dauer des Takts in kleinere Zeiten, nach gerader oder ungerader Zahl, eingetheilt werde; daß die verschiedenen Zeiten durch Accente, durch veränderten Nachdruk, oder auch noch durch abgeänderte Rükungen einzeler Töne, sich von einander unterscheiden. Also müssen in jedem Gesang Takte von mehrern Tönen seyn, deren Dauer zusammengenommen, das Zeitmaaß des Takts genau erfüllet. Hierdurch entstehen nun wieder neue Arten von Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit, die den Gesang angenehm machen. Man kann den Takt durchaus in zwey, oder in drey Zeiten, oder Theile eintheilen, so daß die Takte nicht nur gleich lang, sondern auch in gleiche kleinere Zeiten eingetheilt sind. Dieses dienet zur Einförmigkeit. Denn kann der ganze Takt, durch alle Theile seiner Zeiten, bald einen, bald zwey,

*) S. Einförmigkeit.

*) S. Accent.

zwey bald mehrere Töne haben, und diese können durch Accente, durch Höhe und Tiefe, durch verschiedene Dauer sich von einander auszeichnen. Hieraus entstehet eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit bey beständiger Einförmigkeit, davon an einem andern Orte das mehrere nachzusehen ist *). Daher läßt sich begreifen, wie ein Gesang, vermittelst dieser Veranstaltungen, wenn er auch sonst gar nichts ausdrükt, sehr unterhaltend seyn könne. So gar ohne alle Abwechslung des Tones, in Höhe und Tiefe, kann durch die Einförmigkeit des Takts, und die Verschiedenheit in seinen Zeiten ein unterhaltendes Geräusch entstehen, wovon das Trommelschlagen ein Beyspiel ist:

Würden aber ganz verschiedene Takte in einem fort hinter einander folgen, so wäre doch diese mit Abwechslung verbundene Einförmigkeit nicht lang unterhaltend. Ein Ganzes, das aus lauter kleinen, gleichgroßen, aber sonst verschiedentlich gebildeten Gliedern besteht, ist nicht faßlich genug; die Menge der Theile verwirret. Darum müssen mehrere kleinere Glieder in größere gruppirt, und aus kleinen Gruppen große Hauptgruppen zusammengesetzt werden. Dieses ist für alle Werke des Geschmaks, die aus viel kleinen Theilen zusammengesetzt sind, eine nothwendige Foderung **). In der Melodie also müssen aus mehreren Takten größere Glieder, oder Einschnitte, und aus mehrern Einschnitten Hauptglieder, oder Perioden gebildet werden †). Wird dieses alles richtig nach einem guten Ebenmaaß beobachtet, so ist die Melodie allemal angenehm und unterhaltend.

III. Bis hieher haben wir das Metrische und Rhythmische der Melodie als etwas, das zur Annehmlichkeit des Gesanges gehört, betrachtet. Aber noch wichtiger ist es, durch die darin liegende Kraft zum leidenschaftlichen Ausdruk. Dieser ist die dritte, aber weit die wichtigste Eigenschaft der Melodie. Ohne sie ist der Gesang blos ein wolgeordnetes, aber auf nichts abzielendes Geräusch; durch sie wird er zu einer Sprache, die sich des Herzens ungleich schneller, sicherer und kräftiger bemächtiget, als durch die Wortsprache geschehen kann.

Der leidenschaftliche Ausdruk hängt zwar zum Theil auch, wie vorher schon angemerkt worden, von dem Ton und andern zur Harmonie gehörigen Dingen ab; aber das, was durch Metrum und Rhythmus kann bewirkt werden, ist dazu ungleich kräftiger. Wir müssen aber hier, um nicht undeutlich zu werden, die verschiedenen von der Bewegung herkommenden, oder damit verbundenen Eigenschaften der Melodie sorgfältig unterscheiden. Zuerst kommt die Bewegung an sich, in sofern sie langsam oder geschwind ist, in Betrachtung, hernach ihre Art, nach der sie bey einerley Geschwindigkeit sanft fließend oder hüpfend, das ist, nachdem die Töne geschleift, oder stark, oder schwächer sind; drittens die grösseren, oder kleineren, consonirenden, oder dissonirenden Intervalle; viertens die Gattung des Takts, ob er gerade oder ungerade sey, und die daher entstehenden Accente; fünftens seine besondere Art, oder die Anzahl seiner Theile; sechstens die Austheilung der Töne in dem Takt, nach ihrer Länge und Kürze; siebentens das Verhältniß der Einschnitte und Abschnitte gegen einander. Jeder dieser Punkte

* S. Takt.

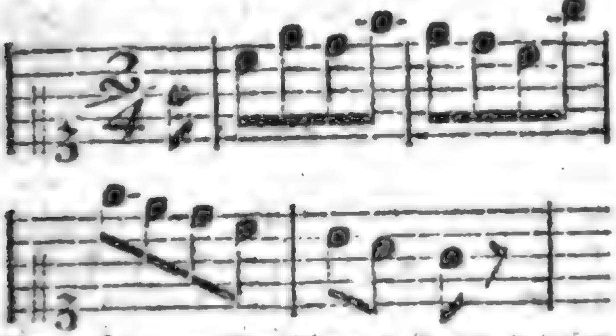
** S. Glied; Gruppe; Anordnung; in welchen Artikeln dieses deutlich bewiesen worden.

† S. Einschnitt; Periode.

Punkte trägt das Seinige zum Ausdruk bey.

Da es aber völlig unmöglich ist, auch zum Theil unnütz wäre, weitläuftig zu untersuchen, wie dieses zugeht: so begnügen wir uns, die Wahrheit der Sache selbst an Beyspielen zu zeigen; blos in der Absicht, daß junge Tonsetzer, denen die Natur die zum guten Ausdruk erforderliche Empfindsamkeit des Gehörs und des Herzens gegeben hat, dadurch sorgfältig werden, keines der zum Ausdruk dienlichen Mittel zu verabsäumen.

1. Daß das Schnelle und Langsame der Bewegung schon an sich mit den Aeußerungen der Leidenschaften genau verbunden sey, darf hier kaum wiederholt werden. Man kennet die Leidenschaften, die sich durch schnelle und lebhafte Wirkungen äußern, und die, welche langsam, auch wol gar mit Trägheit fortschleichend sind. Der Tonsetzer muß ihre Natur kennen; dieses wird hier vorausgesetzt. Aber um den eigentlichen Grad der Geschwindigkeit der Bewegung für jede Leidenschaft, sogar für jeden Grad derselben zu treffen, muß er sehr fleißig den Einfluß der Bewegung auf den Charakter der melodischen Sätze erforschen, und zu dem Ende einerley Satz nach verschiedenen Bewegungen singen, und darauf lauschen, was dadurch in dem Charakter verändert wird. Wir wollen Beyspiele davon anführen. Folgender melodischer Satz,



in mäßiger Bewegung vorgetragen schiket sich sehr wohl zum Ausdruk der Ruhe und Zufriedenheit; ist die Bewegung etwas geschwinde, so verlieret sich dieser Ausdruk ganz, und wird fröhlich; ganz langsam, würde diese Stelle gar nichts mehr sagen. Folgendes ist der Anfang einer höchst zärtlichen und rührenden Melodie von Graun:

*Largo.*

Man singe es geschwinde, so wird es vollkommen tändelnd. So sehr kann die Bewegung den Ausdruk ändern.

Man ist gewohnt, jeder Melodie eine durchaus gleiche Bewegung zu geben, und hält es deswegen für einen Fehler, wenn Sänger oder Spieler allmählig darin nachlassen, oder, welches noch öfterer geschieht, schneller werden. Aber wie wenn der Ausdruk es erfoderte, daß die Leidenschaft allmählig nachließe, oder stiege? Wären da nicht jene Abänderungen in der Bewegung nothwendig? Vielleicht hat man es nur deswegen nicht versucht, weil es den Spielern gar zu schwer seyn würde, aus Ueberlegung das zu treffen, was aus Mangel der gehörigen Aufmerksamkeit von selbst kömmt. Aber dieses würde ich für ein Meisterstük halten, wenn der Tonsetzer seine Melodie so einzurichten wüßte, daß die Spieler von selbst verleitet würden, in der Bewegung, wo es der Ausdruk erfodert, etwas nachzulassen, oder damit zu eilen.

2. Das zweyte, worauf bey der Melodie wegen des Charakters und des Ausdruks zu sehen ist, betrifft die Art des Vortrages, die bey einerley Bewegung sehr verschieden seyn kann. Auch hier kommt es auf eine genaue Kenntniß der Leidenschaften an. Einige stoßen die Töne einzeln und abgebrochen, andre schleifen sie und spinnen gleichsam einen aus dem

andern heraus; einige reden stark, oder gar heftig, andre geben nur schwache Töne von sich. Einige äussern sich in hohen, andre in tiefen Tönen. Dies alles muß der Tonsetzer genau überlegen. Es sind verschiedene Zeichen eingeführt, wodurch der Tonsetzer die Art des Vortrages andeutet. Er muß, so viel ihm möglich ist, hierin genau und sorgfältig seyn. Denn manche Melodie, wobey der Tonsetzer starke Töne gedacht hat, verliert ihren Charakter völlig, wenn sie schwach vorgetragen wird. Jeder Mensch empfindet, daß geschleifte Töne zu sanften, kurz abgestoßene zu heftigen Leidenschaften sich schiken. Werden die in den Niederschlag fallenden Töne schwach, und die im Aufschlag kommende stark angegeben, als:

[Notenbeispiel] p: f: p: f: so empfindet man etwas wildes, oder tobendes dabey; und wenn durch Bindungen zugleich der natürliche Gang des Takts verkehrt wird, so kann dieses Gefühl sehr weit getrieben werden. Auch andre Abwechslungen, dergleichen die Bebungen, Triller, die Vor- und Nachschläge sind, können dem Ausdruk sehr aufhelfen. Alle diese Kleinigkeiten muß der Tonsetzer zu nutzen wissen. In Ansehung der Höhe muß er bedenken, daß heftige Leidenschaften sich in hohen, sanfte, auch finstere, in tiefen Tönen sprechen. Dieses leitet ihn, wenn es die übrigen Umstände zulassen, für den Affekt die schiklichste Höhe im ganzen Umfang der singbaren Töne zu nehmen. So wie es lächerlich wäre, einen prächtigen Marsch für die Violine zu setzen, so würde es auch ungereimt seyn, einen höchst freudigen Gesang in den tiefsten Baßtönen hören zu lassen, oder etwas recht finsteres in dem höchsten Discant. Dieses betrifft die Höhe des ganzen Stüks. Aber auch in einer Melodie, wozu eine der vier Stimmen schon bestimmt worden, müssen die Töne da, wo die Leidenschaft heftiger wird, höher, wo sie nachläßt, tiefer genommen werden.

3. Drittens kommt bey dem Ausdruk auch viel auf die Harmonie der Intervalle an, durch welche man fortschreitet. Die Fortschreitung durch diatonische Stufen hat etwas Leichtes und Gefälliges; die chromatische Fortschreitung durch halbe Töne etwas Schmerzhaftes, auch bisweilen etwas Fürchterliches. Wir haben anderswo schon einige hieher gehörige Beobachtungen angeführt *). Daß die vollkommen consonirenden Intervalle im Aufsteigen überhaupt sich zu lebhaftern, die weniger consonirenden und dissonirenden aufsteigend, zu zärtlichen, auch traurigen und finstern Empfindungen schiken, ist bekannt. Daß überhaupt kleinere Intervalle ruhige, große unruhige, oder lebhafte Empfindungen ausdrüken, und die öftere Abwechslung der großen und kleinen unruhige, verdienet ebenfalls bemerkt zu werden.

In dem auf der vorhergehenden Seite aus einer Arie vom Capellmeister Graun angeführten Beyspiele, kommt das sehr Rührende größtentheils daher, daß gleich im Anfange dieser Arie eine Dissonanz vorkommt, die durch den Sprung einer kleinen Terz, die aber nicht die Mediante, sondern die Septime des Haupttones ist, verursachet wird.

4. Viertens hat der Tonsetzer zur Wahrheit des Ausdruks nöthig, den verschiedenen Charakter der beyden Gattungen des Takts in Erwägung zu ziehen. Der gerade Takt schiket sich zum gesetzten, ernsthaften und pathetischen Ausdruk; der ungerade hat etwas Leichtes, das nach Beschaffenheit der andern Umstände, zum fröhlichen, oder tändelnden, oder auch

*) Im Artikel Lied III Th. S. 220 f.

auch wol zum leichteren zärtlichen kann gebraucht werden. Aber er kann wegen der Ungleichheit seiner Theile auch zu heftigen, gleichsam durch Stöße sich äußernden Leidenschaften dienen. Man findet zwar Melodien von einerley Charakter sowol in geradem, als ungeradem Takt; und dieses könnte leicht auf den Irrthum verleiten, daß die Gattung des Taktes wenig zum Ausdruk beytrage. Allein man wird finden, daß in solchen Fällen der Fehler in der Wahl des Taktes, da z. B. der ungerade anstatt des geraden genommen worden ist, durch andre Mittel nur unvollkommen verbessert worden, und daß daher dem Gesange doch noch eine merkliche Unvollkommenheit anklebt. Sollte es einem in allen Künsten des Satzes erfahrnen Tonsetzer gelingen, im $\frac{3}{8}$ Takt, der seiner Natur nach fröhlich ist, den traurigen Ausdruk zu erreichen: so wird ein feines Ohr den Zwang wol merken, und der Ausdruk wird immer schwächer seyn, als wenn ein gerader Takt wäre gewählt worden. Erst wenn alles übrige, was zum Metrischen des Gesanges gehöret, mit der Gattung des Takts übereinstimmt, thut dieser seine rechte Wirkung.

5. Allerdings aber thut die besondere Art des Taktes, welches der fünfte Punkt ist, der hier in Betrachtung kommt, noch mehr zum Ausdruk. Es macht in dem Gang eines Menschen einen großen Unterschied, wenn seine Schritte durch mehr, oder durch weniger kleine Rükungen geschehen. Von den geraden Takten ist der von $\frac{2}{4}$ sanfter und ruhiger, als der von $\frac{2}{4}$, der, nach Beschaffenheit der Bewegung, mehr Ernsthaftigkeit und auch mehr Fröhlichkeit ausdrüken kann, als jener. Von ungeraden Takten kann der von $\frac{3}{4}$ zu mancherley Ausdruk, vom edlen Anstand sanfter, bis zum Ungestüm heftiger Leidenschaften gebraucht werden, nachdem die übrigen Umstände, besonders die Rükungen, die Längen und die Accente der Töne, damit verbunden werden. Der von $\frac{3}{8}$ ist der größten Fröhlichkeit fähig, und hat allezeit etwas lustiges. Deswegen sind auch die meisten fröhlichen Tänze aller Völker in dieser Taktart gesetzt. Der von $\frac{6}{8}$ schiket sich vorzüglich zum Ausdruk eines sanften unschuldigen Vergnügens, weil er in das Lustige des $\frac{3}{8}$ Takts durch Verdoppelung der Anzahl der kleineren Rükungen auf jedem Schritt, wieder etwas von dem Ernst des geraden Takts einmischt.

6. Die größte Kraft aber scheinet doch in dem Rhythmischen des Taktes zu liegen, wodurch er bey derselben Anzahl der kleinen Haupttheile, vermittelst der verschiedenen Stellung der langen und kurzen, der nachdrüklichen und leichten Töne, und der untergemischten kleinern Eintheilungen, eine erstaunliche Mannichfaltigkeit bekommt, und wodurch ein und eben dieselbe Taktart in ihren Füßen eine große Ungleichheit der Charaktere erhält, welches der sechste von den zum Ausdruke nöthigen Punkten ist. Was für beträchtliche Veränderungen des Charakters daher entstehen, sieht man am deutlichsten, wenn man die verschiedenen Tanzmelodien von $\frac{3}{4}$ Takt mit einander vergleicht. Darum ist dem Tonsetzer zur Wahrheit des Ausdruks nichts so wesentlich nöthig, als das feine Gefühl von der Wirkung der rhythmischen Veränderungen des Taktes. Hier wären sehr viele Beobachtungen zu machen; wir wollen nur wenige zum Beyspiele anführen, die uns von einem Meister in der Kunst mitgetheilt worden sind.

Gleiche Takttheile, wie: [notes]

da der erste allezeit seinen natürlichen Accent, der andere seine Leichtigkeit behält, unterscheiden sich durch mehr
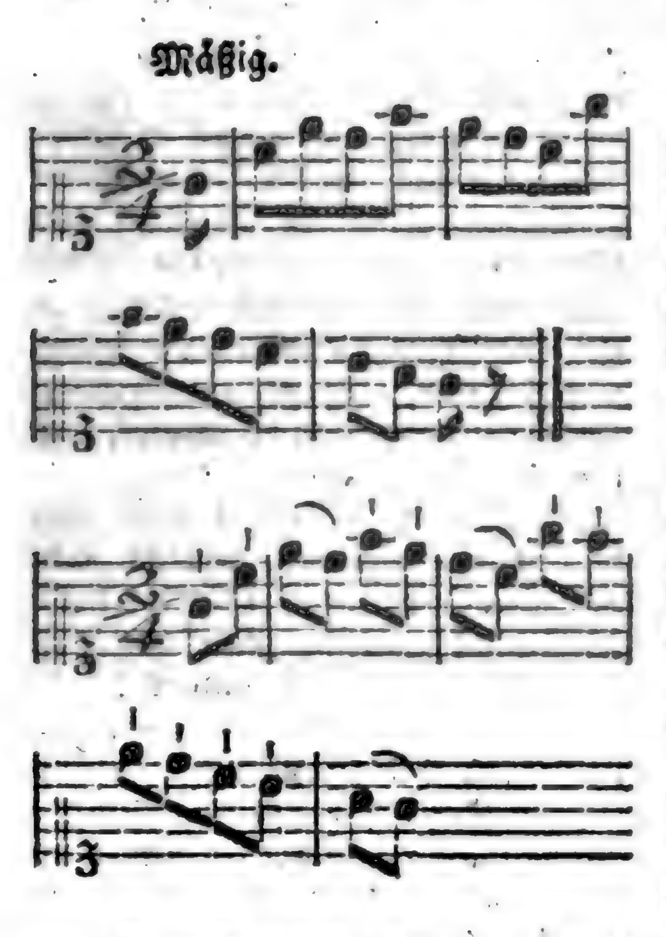
Ernst und Würde, als ungleiche, wie: [Notenbeispiel] oder: [Notenbeispiel] Dieser Schritt [Notenbeispiel] ist lebhaft: aber noch weit mehr dieser: [Notenbeispiel]; und wenn drey oder gar vier kurze Töne zwischen längern stehen, so hat der Schritt großen Nachdruk zur Fröhlichkeit, wie diese: [Notenbeispiel] oder, [Notenbeispiel] Ein oder zwey kurze und leichte Töne, vor einem langen und durch den Accent nachdrüklichen, als: [Notenbeispiel] oder [Notenbeispiel], drüken etwas wildes und ungestümes aus; sehr schwerfällig aber ist diese Eintheilung; [Notenbeispiel]. Wenn wesentlich kurze Töne sehr lang gemacht werden, wie hier: [Notenbeispiel] so giebt dieses dem Gang etwas widerspenstiges und anfahrendes. Es ist sehr zeu wünschen, daß ein Tonsetzer, der, bey recht feinem Gefühl, eine weniger ausschweifende Phantasie besitzet, als Voßius, sich die Mühe gebe, die besten Melodien in der Absicht zu untersuchen, seine Beobachtungen über die Kraft des Rhythmus bekannt zu machen.
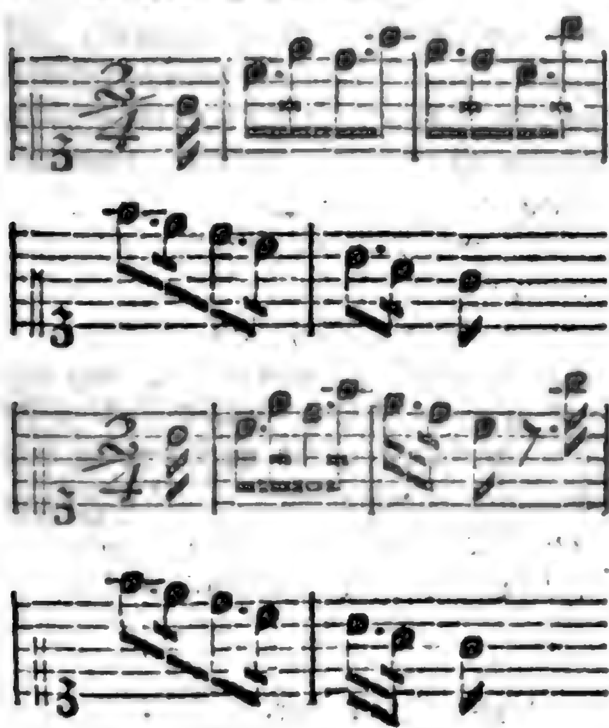
7. Endlich kommt in Absicht auf den Ausdruk auch der siebente Punkt, oder die Behandlung der rhythmischen Einschnitte in Betrachtung. Das Wesentlichste, was in Absicht auf die Schönheit hierüber zu sagen ist, kann aus dem, was in dem Artikel Glied angemerkt worden, hergeleitet werden. Wir überlassen dem, der sich vorgenommen hat, den Melodiensatz nach ächten Grundsätzen zu studieren, die Anwendung jener Anmerkungen auf den Gesang zu machen. Sie wird ihm bey dem gehörigen Nachdenken nicht schwer werden. Hier merken wir nur noch überhaupt an, daß ganz kleine Glieder, oder Einschnitte sich besser zu leichten und tändelnden, auch nach Beschaffenheit der übrigen Umstände zu ungestümen, heftigen Leidenschaften, größere zu ernsthaften, schiken. Alles was pathetisch, ernsthaft, betrachtend und andächtig ist, erfodert lange, und wol in einander geschlungene Glieder, oder Einschnitte; sowol das Lustige, als das Tobende sehr kurze und merklicher von einander abgesonderte. Es ist ein sehr wichtiger Fehler, wenn Tonsetzer, durch den Beyfall, den unerfahrne und ungeübte Ohren gewissen sehr gefälligen so genannten Galanteriestüken geben, verführet, auch bey ernsthaften Sachen und sogar in Kirchenstüken, einen in so kleine, mehr niedliche, als schöne Sätze zerschnittenen Gesang hören lassen. Hingegen wäre es auch allemal ein Fehler, wann die Einschnitte so weit gedehnt wären, daß sie unvernehmlich würden; oder wenn gar der ganze Gesang, ohne merkliche Einschnitte, wie ein ununterbrochener Strom wegflöße. Dieses geht nur in besondern Fällen an, da der Gesang mehr ein fortrauschendes Geschrey, als einen wirklichen Gesang vorstellen soll. Uebrigens werden wir noch an einem andern Orte Gelegenheit haben, verschiedene Beobachtungen über diesen Punkt, besonders über das Ebenmaaß der Glieder zu machen*).
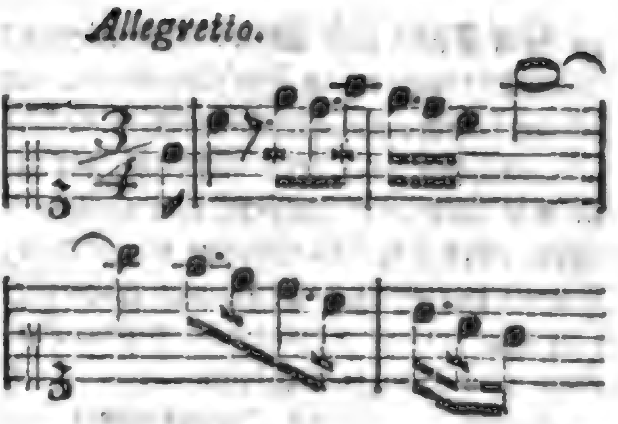
Dieses aber muß in Absicht auf den Ausdruk noch gemerkt werden, daß durch Abwechslung längerer und kürzerer Einschnitte sehr merklich könne gemacht werden, wie eine Leidenschaft allmählig heftiger und ungestümer wird, oder wenn sie mit Ungestüm anfängt, nach und nach sinket. Wir wollen hier nur noch einige besondere Beyspiele anführen, an
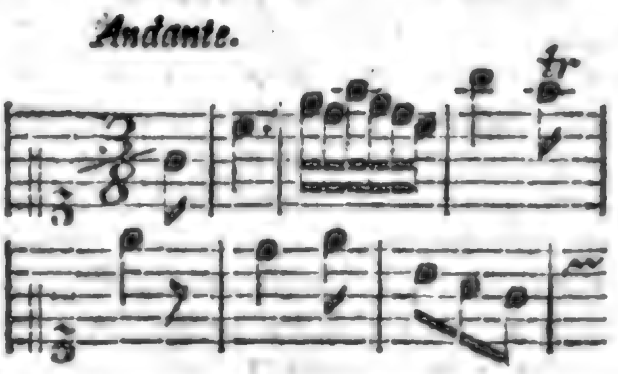
*) S. Rhythmus.

an denen man fühlen wird, wie ein und eben dieselbe Folge von Tönen, durch Verschiedenheit des Metrischen und Rhythmischen, ganz verschiedene Charaktere annimmt. Man versuche, den schon oben angeführten melodischen Satz, auf die verschiedenen nachstehenden Arten abgeändert, zu singen:













Hiebey gebe man bey jeder Veränderung auf den Charakter dieses Satzes genau Achtung: so wird man ohne Weitläuftigkeit und ohne alle Zweydeutigkeit empfinden, was für große Veränderungen in dem Charakter und Ausdruk bey einerley Folge von Tönen, die Veränderung des Metrischen und Rhythmischen verursachet, und begreifen, daß dieses das meiste zum Ausdruk beytrage.

Uebrigens würde es ein lächerliches Unternehmen seyn, dem Tonsetzer besondere Formeln, oder kleine melodische Sätze vorschreiben zu wollen, die für jede Empfindung den wahren Ausdruk haben, oder gar zu sagen, wie er solche erfinden soll. Wem die Natur das Gefühl dazu versagt hat, der lernt es nie. Aber wer Gefühl hat, dem werden bey fleißiger Uebung im Singen und Spielen, beym Phantasieren, bey Hörung guter Sachen und guter Sänger, welches alles nicht zu oft geschehen kann, einzele melodische Sätze von sehr bestimmten und schönem Ausdruk genug vorkommen. Diese muß er fleissig sammeln, und zu erforschen suchen, woher ihre Kraft kommt. Er kann

zu

zu dem Ende sich üben, verschiedene Veränderungen in Versetzungen, im Metrischen und Rhythmischen damit zu machen, und denn Achtung geben, in wie weit der Ausdruk dadurch verliert, oder gar seine Natur verändert. Durch dergleichen Uebungen wird sich sein Genie zur Erfindung guter Sachen allmählig entwikeln.

Bevor ich diesen Hauptpunkt der guten Melodie verlasse, kann ich mich nicht enthalten, gegen einen sehr gewöhnlichen Mißbrauch, von dem sich leider auch die besten Setzer zu unsern Zeiten hinreißen lassen, ernstliche Einnerungen zu thun. Man trifft nur gar zu oft unter richtigen und schönen Säzen andre an, die außer dem Charakter des Tonstüks liegen, und gar nichts ausdrüken, sondern bloß da sind, daß der Sänger die Fertigkeit seiner Kehle, der Spieler die Flüchtigkeit seiner Finger zeigen könne. Und denn giebt es Tonsetzer, die sich von solchen Säzen gar nicht wieder loswikeln können, ehe sie dieselben durch alle Versetzungen durchgeführet, itzt in der Höhe, dann in der Tiefe, itzt stark, und dann schwach, bald mit geschleiften und dann mit gestoßenen Tönen haben hören lassen. Ein wahrer Unsinn, wodurch alles, was uns die guten Sachen haben empfinden lassen, völlig ausgelöscht und zerstört, und wodurch der Sänger aus einem gefühlvollen und Empfindung-erwekenden Virtuosen in einen Luftspringer verwandelt wird. Nichts beweiset den frevelvollen Geschmak unsrer Zeit so unwidersprechlich, als der allgemeine Beyfall, den eine so abgeschmakte Sache, wie diese, gefunden hat, wodurch auch die besten Meister sich in solche Kindereyen haben hinreißen lassen.

Nicht viel besser, als dieses, sind die übel angebrachten Mahlereyen natürlicher Dinge aus der körperlichen Welt, davon wir aber schon in einem eigenen Artikel das Nöthige erinnert haben.

IV. Ueber alles, was bereits von den Eigenschaften der Melodie gesagt worden, muß auch noch dieses hinzukommen, daß sie singbar, oder spielbar, und, nach Beschaffenheit ihrer Art, leicht und ins Gehör fallend sey: wo diese Eigenschaft fehlet, da werden die andern verdunkelt. Dazu wird erfodert, daß der Tonsetzer selbst ein Sänger sey, oder daß er es gewesen sey, und daß er einige Uebung in den meisten Instrumenten habe, um zu wissen, was in jeder Stimme leicht oder schwer sey. Denn außerdem, daß gewisse Sachen an sich, des starken Dissonirens halber, jeder Stimme und jedem Instrument schwer sind, werden es andere, weil der Tonsetzer die Natur des Instruments, wofür sie gesetzt sind, oder die Art, wie man darauf spielt, nicht genug gekannt, oder überlegt hat.

Die Leichtigkeit, das Gefällige und Fließende des Gesanges kommt gar oft von der Art der Fortschreitung her; und hierüber hat ein Meister der Kunst*) mir mancherley Beobachtungen mitgetheilt, davon ich die vornehmsten jungen Tonsetzern zu gefallen hier einrüken will.

Leicht und faßlich wird eine Melodie vornehmlich schon dadurch, daß man bey der Tonleiter des angenommenen Tones, so lange man nicht ausweichen will, bleibet, und nirgend einen durch ♯ oder b erhöhten oder erniedrigten Ton anbringet. Denn die diatonische Tonleiter ist in jedem Intervall, jedem Ohr faßlich. Es versteht sich von selbst, daß dieses nur von den Fällen gelte, wo der Ausdruk nicht nothwendig das Gegentheil erfodert. Die Regel dienet zur Warnung der Unerfahrnen, die kaum ihren Ton angegeben haben,

*) Herr Kirnberger.

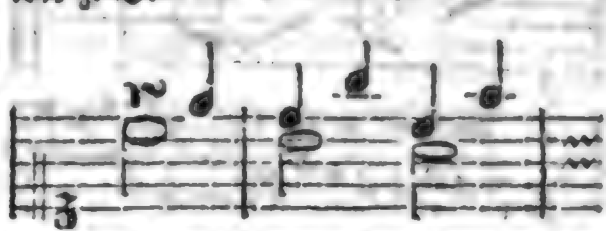
hen, da sie schon Töne einer andern Tonart hören lassen; vermuthlich, weil sie sich einbilden, es sey gelehrter, wenn sie oft etwas fremdes einmischen.

Aber auch dabey muß man sich in Acht nehmen, daß man nicht auf gewissen Tönen, die wir Leittöne genennt haben*), stehen bleibe, oder von da gegen ihre Natur fortschreite. So kann man z. B. wenn man in der großen Tonart stufenweis von dem Grundton, oder von der Quinte aus auf die große Septime der Tonica gekommen ist, nicht stehen bleiben, noch davon rükwärts gehen; die Octave muß nothwendig darauf folgen. Ist man in der weichen Tonart vom Hauptton stufenweis bis auf die Sexte gekommen, so muß man nothwendig von da wieder einen Grad zurüktreten, welches auch von der kleinen Septime der Dominante gilt, auf die man so gekommen ist; ingleichen muß man in der harten Tonart, wenn man von der Sexte noch um einen halben Ton steiget, von da wieder in den nächsten halben Ton unter sich zurük.

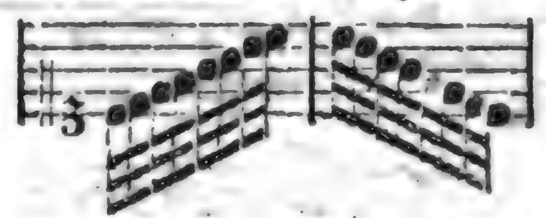
Hiernächst sind in Absicht auf das Leichte und Gefällige des Gesanges die Wirkungen der verschiedenen Arten gleichförmiger Fortschreitungen, in Erwägung zu ziehen. Diesen Namen geben wir den Fortschreitungen, die eine Zeitlang durch gleichnamige Intervalle, nämlich durch Secunden, Terzen, Quarten u. s. f. geschehen. Diese sind allemal leichter, als die ungleichförmigen, oder springenden, da man jeden Schritt durch ein anderes Intervall thut.

Die Fortschreitung durch diatonische Stufen giebt dem Gesange die größte Faßlichkeit, und ist jedem Ohr angenehm. Sie hat auch für die Fugen besonders den Vortheil, daß der Hauptsatz dadurch von einem Gegensatz sich leicht auszeichnet, wie z. B.

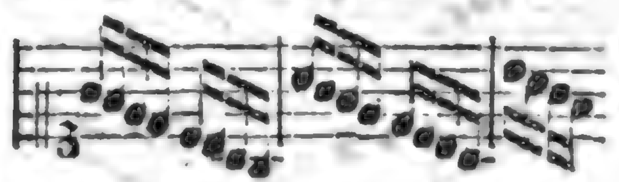
*) S. Leitton.



Nur wird das Herauf- und Herunterrauschen von einem Ton bis in seine Octave, und von dieser zur Prime, als:



worin viele eine Schönheit zu suchen scheinen, zum Ekel. Aber Octavenläufe, die stufenweis wiederholt werden, gefallen, wie z. B.
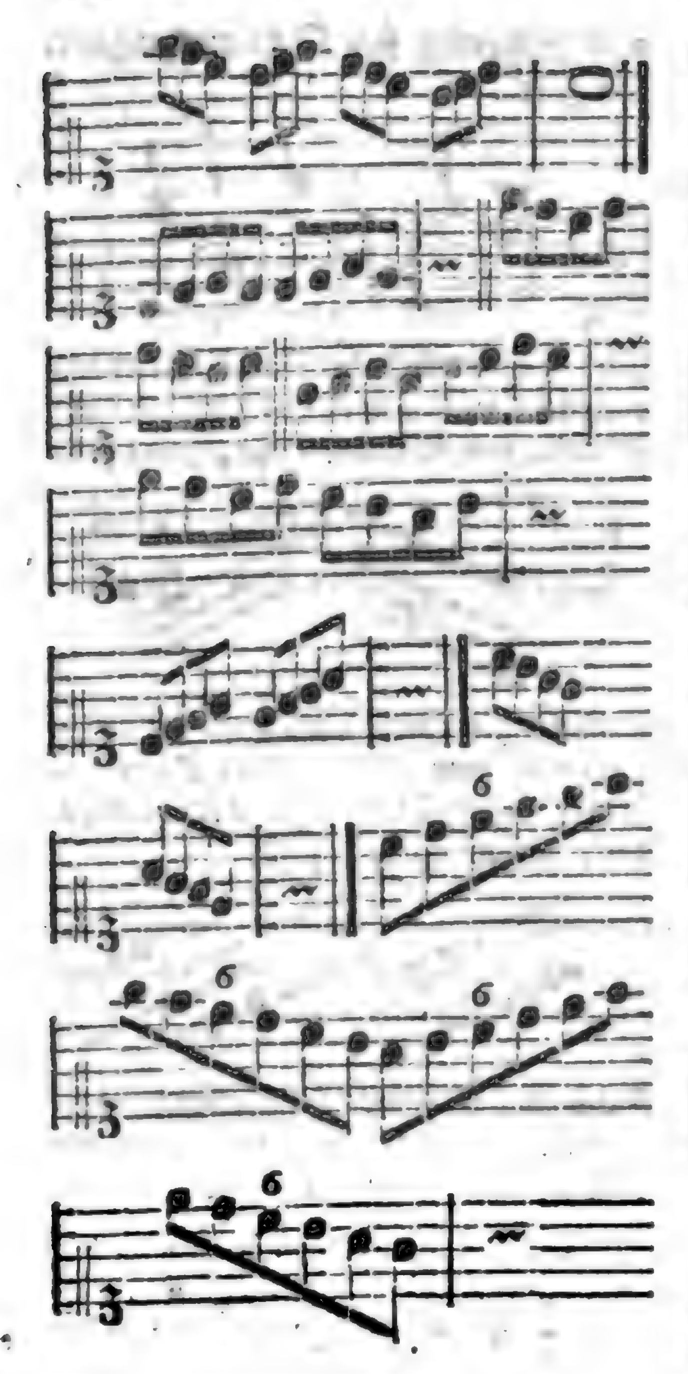


Nach der stufenweis gehenden Fortschreitung kommt die, da die zweyte Stufe wiederholt wird als:



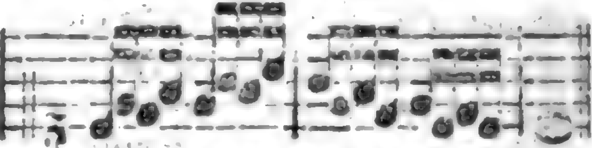
Auch dieses findet jeder Liebhaber gefällig. Aus solchen Secundenweis gehenden Fortschreitungen, die man auf unzählige Weisen verändern kann, entstehen tausenderley Arten von gefälligen Melodien, davon wir nur wenige Fälle anführen wollen.



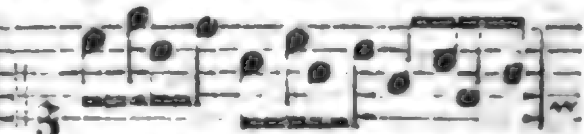


Aber stufenweis chromatisch fortzuschreiten, hat für bloße Liebhaber etwas mißfälliges, und muß nur da angebracht werden, wo der Ausdruk etwas finsteres, oder gar schmerzhaftes erfodert; in Stüken von vergnügtem Charakter muß dieses gänzlich vermieden werden. Hingegen zum Poßirlichen in komischen Stüken, kann eine solche Fortschreitung, unter angenehme vermischt, gute Wirkung thun.

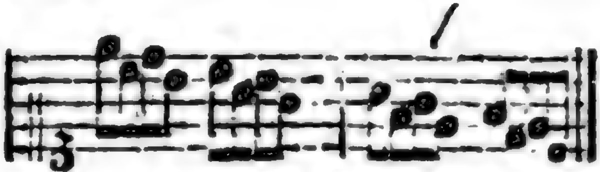
Nach den Secunden sind die Terzenfortschreitungen angenehm und leicht, auch zur schnellen Bestimmung der Tonart, wenn man von der Tonica eine Terz steiget, oder von ihrer Dominante eine Terz fällt, sehr dienlich. Man kann eine ganze Folge von Terzensprüngen stufenweise herauf oder heruntergehend anbringen, wie hier:



Aber zwey große Terzen nach einander sind nicht nur unangenehm, sondern auch kaum zu singen. Auch Terzensprünge, wodurch man allmählig heruntersteiget, sind auf folgende Art sehr unangenehm und zum Singen unbequem.

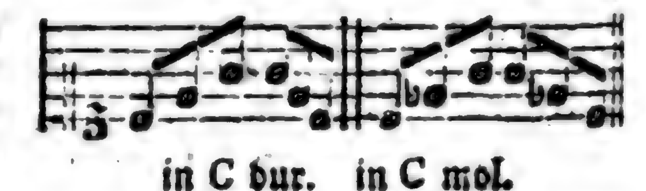


Gut aber sind sie auf nachstehende Weise:

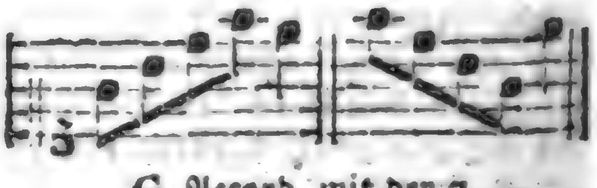


Der hier durch einen Querstrich angezeigte Tritonus hat im Absteigen nichts Widriges. Man darf nur beyde Arten nach einander singen, um die Richtigkeit dieser Bemerkung zu empfinden.

Auch über einander in eine Reihe gesetzte Terzen sind angenehm und leicht, nur müssen sie alle aus der Harmonie des Baßtones seyn. Z. B.



in C dur. in C mol.



G Accord mit der 7.
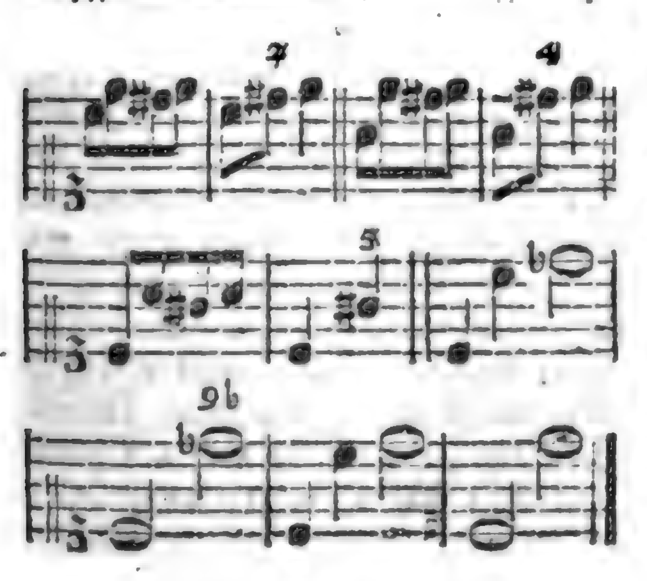


G Accord mit 7.

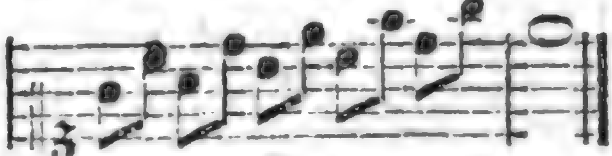
Ueberhaupt kann man die Fortschreitung durch Terzen unter die leichtesten und gefälligsten rechnen.

Man hat schöne Melodien, in welchen keine größere Fortschreitungen, als durch Secunden und Terzen vorkommen, und die dennoch Abwechslung und Mannichfaltigkeit genug haben.
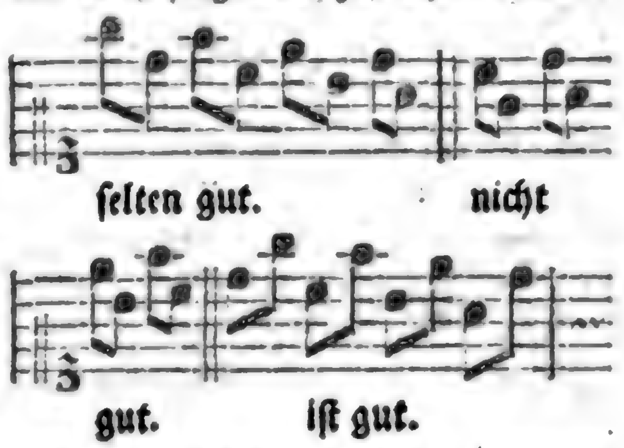
Bey Fortschreitungen durch größere Intervalle hat man immer darauf zu sehen, daß sie mit dem Baßton consoniren, damit sie im Singen leicht zu treffen seyen. Man kann sie alsdenn wie Stufen brauchen, durch die man mit Leichtigkeit auf sehr schwere Intervalle herabsteiget. Nämlich die Terz, die Quinte, die Sexte, die Septime und die Octave dienen die 2, die 4, die 5, die 6, und die große Septime zu treffen, deren jede, als das Subsemitonium einer von jenen Consonanzen ist, folglich durch das Absteigen von ihr leicht getroffen wird. Nur die None wird als Secunde der Octave angesehen, und auf die Weise vom Sänger gefunden. Dieses wird durch folgende Beyspiele erläutert.



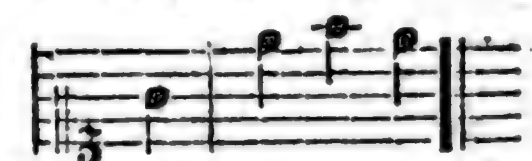

Quartensprünge, die stufenweis höher steigen, können auf folgende Weise angebracht werden:



Aber durch eine Folge von Quarten herunterzusteigen, oder eine stufenweis höher gehende Folge von fallenden Quarten, ist selten gut. Darüber kann folgendes zur Lehre dienen:

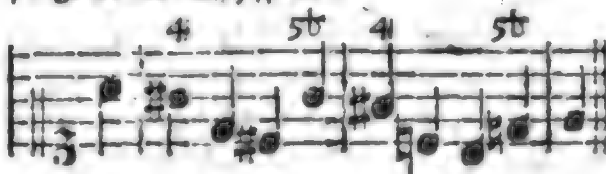



Ohne Unterbrechung durch Quarten zu steigen, geht auch an, aber der Tritonus muß nicht dabey vorkommen. Folgendes ist gut:
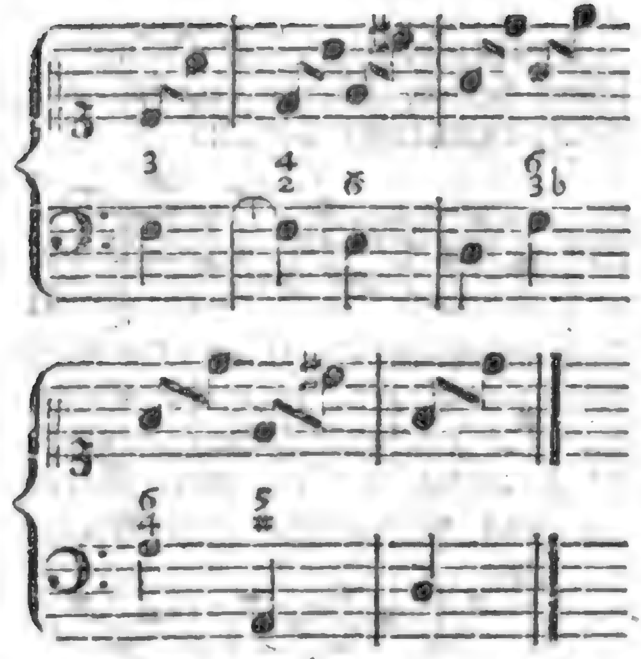


Aber rükwärts herunter giengen diese zwey Quarten nicht an.

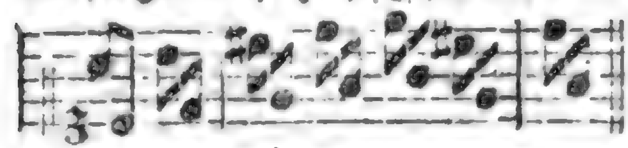
Zwey kleine Quinten können nicht unmittelbar auf einander folgen, es sey denn, daß einmal die übermäßige Quarte dazwischen liege, wie in folgendem Beyspiel:




Von kleinen Sexten können nicht zwey nach einander folgen, ohne daß die Tonart dadurch verletzt würde. Aber große Sexten können viel nach einander folgen, zumal bey öfterer Abänderung der Modulation. Z. E.



Aber folgende Sexten hintereinander wären gar nicht zu singen.



Mehrere Septimen aber können nicht unmittelbar auf einander folgen; doch geht es an, wenn consonirende Sprünge dazwischen kommen.

In Ansehung der gefälligen Fortschreitung verdienet auch noch angemerkt zu werden, daß die kleinern Intervalle den Gesang angenehmer machen, als die größern: sie müssen also, wenn nicht der Ausdruk das Gegentheil erfodert, am öftersten gebraucht werden. Dadurch erhält man auch den Vortheil, daß die seltener vorkommenden größern Sprünge eine desto bessere Wirkung thun. Aber aus dem, was wir schon anderswo angemerkt haben *), ist auch begreiflich, warum für den tiefsten Baßgesang größere Intervalle den kleinen vorzuziehen sind. Wo der Gesang vielstimmig ist, da gehöret es wesentlich zur Faßlichkeit des Ganzen, daß die Stimmen nicht gegen ihre Natur mit Tönen überladen werden. Es geht nicht allezeit an, daß man hierin das beste und leichteste Verhältniß beobachte, welches darin bestünde, daß, wenn der Baß durch halbe Takte fortrükt, der Tenor Viertel, der Alt Achtel, und der Discant Sechszehntel hätte. Aber gut ist es, wenn der Tonsetzer, wenigstens so weit es die Umstände erlauben, sich diesen Verhältnissen zu nähern sucht. Es ist offenbar, daß hohe Töne weniger Nachklang haben, als tiefe, und daß sie eben deswegen weniger Nachdruk und Schattirungen, wodurch der Ausdruk unterstützt wird, fähig sind. Dieses muß also durch Abänderung der Töne in hohen Stimmen erreicht werden. Und eben des Nachklanges halber verträgt der Baß Brechungen, oder sogenannte Diminutionen einzeler Töne in der tiefern Octave gar nicht, weil sie ein unverständliches Gewirre verursachen. Je höher aber eine Stimme ist, je mehr verträgt sie solche; besonders schaden die daher im Durchgang entstehenden Dissonanzen der höchsten Stimme gar nichts.

Auch dieses ist zur Vernehmlichkeit sehr gut, und oft nothwendig, daß wenigstens eine Stimme blos durch ganze Takttheile vorschreitet, durch Viertel im Vierteltakt, und durch Achtel im Achteltakt.

Zuletzt möchte es, besonders in unsern Tagen, da die Melodien gar zu sehr mit unnützen Tönen überladen werden, nicht undienlich seyn, auf Einfalt des Gesanges zu dringen. Aber es ist zu befürchten, daß die Tonsetzer wenig darauf achten. Mancher scheinet in der Meinung zu stehen, daß er für einen um so viel geschiktern Tonsetzer werde gehalten werden, je mehr Töne er in einen Takt herein zwingt. Es wäre übertrieben, wenn man darauf dringen wollte, daß jede Sylbe des Textes, oder jeder Takttheil nur einen Ton haben sollte. Aber dies ist gewiß nicht übertrieben, wenn man behauptet, daß ein Ton auf jeder Sylbe und auf jedem Takttheil sich besonders auszeichnen müsse;

*) S. Eng.

müsse; daß die ganze Kraft der Melodie allemal auf diesen Haupttönen beruhe, und daß alle, durch die sogenannten Diminutionen, oder Brechung dieses Tones, hineingekommene Töne, als bloße Auszierungen dieses Haupttones anzusehen sind. Da nun alles, was mit Zierrathen überladen ist, den guten Geschmak beleidiget, so ist auch von der mit Nebentönen überladenen Melodie dasselbe Urtheil zu fällen.

Zu der Einfalt der Melodie rechnen wir auch noch dieses, daß dieselbe durch die begleitenden Stimmen nicht verdunkelt werde. Man wird finden, daß jeder Tänzer lieber und leichter nach einer Melodie tanzt, die nicht durch mehrere Mittelstimmen verdunkelt wird. Dieses beweiset, daß die Mittelstimmen dem Gesang seine Faßlichkeit benehmen können. Daher trifft man in ältern Werken, wie z. B. in Händels Opern, viel Arien an, die keine andre Begleitung, als den Baß haben. Diese nehmen sich unstreitig am besten aus: aber der Sänger muß seiner Kunst alsdenn gewiß seyn. Es giebt freylich Fälle, wo selbst rauschende Mittelstimmen nothwendig sind, wie z. B. wenn der Ausdruk wild und rauschend seyn muß, die Melodie aber in einem hohen Discant steht: da thun sehr geschwind rauschende Töne der Violinen in den begleitenden Stimmen die Wirkung, die von der dünnen Stimme des Sängers nicht konnte erwartet werden.

Aber darin muß der Tonsetzer auch die Einfalt der Melodie nicht suchen, daß er die Singestimme im Unisonus von Flöten, Violinen oder andern Instrumenten begleiten läßt. Dieses ist vermuthlich schwacher Sänger halber aufgekommen, welche ohne solche Hülfe die Melodie nicht treffen würden. Auch will man durch Empfehlung der Einfalt eben nicht sagen, daß man etliche Takte nach einander ganz einförmig seyn, oder allezeit nur die Töne setzen soll, die schlechterdings wesentlich sind. Es würde auf diese Weise dem Gesang an der so nöthigen Abwechslung und Mannichfaltigkeit fehlen: wiewol man auch in Tonstüken grosser Meister bisweilen Folgen von Takten antrifft, da dieselben Töne wiederholt werden. Alsdenn aber wird durch die Mannichfaltigkeit der Harmonie und viel schöne Modulationen, die Abwechslung, die der Melodie zu fehlen scheinet, hervorgebracht, welches auch bey lange aushaltenden Tönen zu beobachten ist.

V. Nun bleibet uns noch übrig, von der fünften Eigenschaft einer guten Melodie zu sprechen, wenn sie wirklich zum Singen, oder wie man sich ausdrükt, über einen Text gemacht wird.

Daß der Ausdruk des Gesanges mit dem, der in dem Text herrschet, übereinkommen müsse, verstehet sich von selbst. Deswegen ist das erste, was der Tonsetzer zu thun hat, dieses, daß er die eigentliche Art der Empfindung, die im Texte liegt, und so viel möglich, den Grad derselben bestimmt fühle; daß er suche sich gerade in die Empfindung zu setzen, die den Dichter beherrscht hat, da er schrieb. Er muß zu dem Ende bisweilen den Text oft lesen, und die Gelegenheit, wozu er gemacht ist, sich so bestimmt als möglich ist, vorstellen. Ist er sicher die eigentliche Gemüthsfassung, die der Text erfodert, getroffen zu haben, so versucht er ihn auf das richtigste und nachdrüklichste zu declamiren. Eine schwere Kunst*), die dem Tonsetzer höchst nöthig ist. Alsdenn suche er vor allen Dingen in der Melodie die vollkommenste Declamation zu treffen. Denn Fehler gegen den Vortrag der Wörter gehören unter die wichtigsten Fehler des Satzes. Er bemerke genau die Worte und

*) S. Vortrag in redenden Künsten.

und Sylben, wo die Empfindung so eindringend wird, daß man sich etwas dabey zu verweilen wünschet. Dort ist die Gelegenheit, die rührendsten Manieren, auch allenfalls kurze Läufe, (denn lange sollten gar nicht gemacht werden,) anzubringen. Hat er Gefühl und Uebung im Satz, so werden ihm Bewegung und Takt, wie sie sich schiken, ohne langes Suchen einfallen. Aber den schiklichsten Rhythmus und die besten Einschnitte zu treffen, wird ihm, wo der Dichter nicht vollkommen musikalisch gewesen ist, oft sehr schwer werden.

Es bedarf kaum der Erinnerung, daß die Einschnitte und Perioden mit denen, die im Texte sind, übereinkommen müssen. Aber wenn diese gegen das Ebenmaaß der Musik streiten? Alsdenn muß der Setzer sich mit Wiederholungen und Versetzungen einzeler Wörter zu helfen suchen. Höchst ungereimt sind die Schilderungen körperlicher Dinge in der Melodie, welche der Dichter nur dem Verstand, nicht der Empfindung vorlegt. Davon aber ist schon anderswo das Nöthige erinnert worden *). Noch unverzeihlicher und wirklich abgeschmakt sind Schilderungen einzeler Worte nach ihrem leidenschaftlichen Sinn, der dem Ausdruk des Textes völlig entgegen ist. Wie wenn der Dichter sagte: weinet nicht, und der Tonsetzer wollte auf dem ersten Worte weinerlich thun. Und doch trifft man solche Ungereimtheiten nur zu oft an.

Endlich ist auch noch anzumerken, daß gewisse Fehler gegen die Natur des Taktes die Melodien höchst unangenehm und widrig machen. Dergleichen Fehler sind die, da die Dissonanzen auf Taktheilen, die sie nicht vertragen, angebracht werden. Im $\frac{3}{4}$ Takt, wo die Rükungen durch Viertel geschehen, können die Vorhalte oder zufälligen Dissonanzen nur auf dem ersten Viertel angebracht werden; geschehen aber in diesem Takt die Rükungen durch Achtel, so können diese Dissonanzen auf dem ersten, dritten und fünften Achtel stehen: hingegen im $\frac{6}{8}$ Takt fallen sie auf das erste und vierte Achtel, und werden mit dem zweyten, oder dritten, fünften oder sechsten vorbereitet. Dieses sind sehr wesentliche Regeln, die man ohne Beleidigung des Gehöres nicht übertreten kann.

*) Mahlerey in der Musik.

✲ ✲

Von der **Melodie** überhaupt handeln: **Giov. B. Dani** (Discorso sopra la perfettione delle melodie. Das Werk ist mir nur aus dem 2ten Bd. S. 55 von Matthesons Cric. Mus. und aus N. Forkels Allg. Litterat. der Musik bekannt.) — **J. J. Roußeau** (Von s. Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la Melodie, im 16ten Bde. der Zweybr. Ausg. s. W. gehören, das 12te-19te Kap. S. 204 u. f. hieher, und handeln De l'origine de la Musique et de ses rapports; de l'Harmonie; fausse analogie entre les couleurs et les sons; erreur des Musiciens; Que le systeme musical des Grecs n'avoit aucun rapport au notre; comment la Musique a dégénéré.) — **Chstph. Nichelmann** (Die Melodie nach ihrem Wesen so wohl, als nach ihren Eigenschaften, Danzig 1755. 4. Das Werk enthält 65 Kap. mit folgenden Ueberschriften: Die Musik ist eine Wissenschaft des Klanges; es giebt eine ursprüngl. Ordnung der auf einander folgenden Töne; jeder Klang ist schon eine Harmonie; worin die Theorie und die unterschiedenen Arten der Ausübung der Musik bestehen; die allgemeinste Regel der Composition; von dem Subject, oder der Materie, mit welcher die Musik umgeht; von dem Object, oder der Materie, um welcher die Musik arbeitet; die Harmonie wirkt nur vermittelst der Bewegung; Zeit und Dauer der Bewegung einer Musik kann nur auf dreyerley Art beschaffen seyn; von den drey verschiedenen

nen Haupt- Setz- oder Schreibarten in der Musik; von der Form der musikalischen Zusammensetzungen und von dem letzten Entzweck der Musik; von dem Vorwurfe der gegenwärtigen Abhandlung; Nähere Erläuterung davon; wie das monodische und das polyodische Verfahren von einander verschieden sind; wie man in der Composition auf monodische Art zu Werke geht; Erklär. der polyodischen Art der Grundlegung eines Gesanges; Scheinbare Vorzüge der monodischen Art der Grundleg. eines Gesanges; Widerlegung derselben; die monodische Art der Grundlegung zu einem Gesange ist nicht so natürlich als die polyodische; Grund der Umkehrung oder Versetzung des Grundtones überhaupt; Untersch. zwischen der polyodischen und monodischen Umkehrung; das Zeitmaß ist in der Musik von großer Kraft; Erklär. der monodischen Art der Ausbildung eines Gesanges; Erklär. der polyodischen Art der Ausbildung eines Gesanges; was Melodie und was Harmonie in der Musik sey; wie sich die Melodie und die Harmonie, in Ansehung der Zeugung und des Ursprunges gegen einander verhalten; der Fortgang der zusammen gesetzten Harmonie ist beständig, und von der Natur selbst festgesetzt; warum wir den Fortgang der singbaren Stuffen von Natur treffen; Erfahr. in dem was die Erzeugung des Gesanges aus der vorher bestimmten Harmonie anbelangt; einige aus der Abhänglichkeit des natürl. Gesanges fliessende Schlußfolgerungen; ein allg. Hauptsatz; Erläuter. durch melodische Beyspiele; Forts. der Erläuter. durch melodische Beyspiele; die Melodie unterhält unsre Aufmerksamkeit durch die Neuheit der Accorde; Erläuter. des Hauptsatzes durch monodische Beyspiele; die Effecte des monodischen Verfahrens, in Absicht auf den Mangel genugsamer Mannichfaltigkeit der Harmonie, betrachtet; die Harmonie hat ihren Grund in der Seele; Fortges. Betracht. über die Unvollkommenheit der Melodie in Ansehung des Mangels der Mannichfaltigkeit der Harmonie; einem Einwurf wider das polyodische Verfahren wird begegnet; Monodie in Absehung auf die fehlerhafte Mannichfaltigkeit der Harmonie betrachtet; Fortsetzung; die Musik begnügt sich nicht blos, das allgemeine Urbild der Musik, die natürlichen Fortschreitungen der Harmonie nachzuahmen; die Musik bedient sich der Verschiedenheit der Harmonie also, daß dadurch gewisse Neigungen und Empfindungen abgebildet und erregt werden; die unterschiedl. Effecte des monod. und polyod. Verfahrens in Absehn auf die Nachahmung einer Leidenschaft, oder eines natürl. Gegenstandes betrachtet; Fortges. Betracht. der Unvollkommenheit der Monodie, in Ansehung der Abbildung eines nachzuahmenden Gegenstandes; Schwierigkeiten der Melodie; die Melodie ist um desto schöner, je mehr sie nur um eines solchen Fortgangs der Grundklänge willen ist, der sich für die besondern Umstände schickt; die Monodie unterbricht zum öftern die aus dem guten Verhalten der unterschiedlichen Theile zu dem Ganzen einer Zusammensetzung entstehende Einheit der Zusammenstimmung; Vergleichung der, aus dem einen und dem andern Verfahren fließenden unterschiedlichen Eigenschaften; nur die Ausdrücke der Melodie sind bestimmt und gewiß; die Melodie ist allein einfältig und natürlich; nur die Melodie ist von dem gehörigen Nachdrucke; wie die Melodie und die Monodie sich des Rhythmus bedienen; von der Kraft des Rhythmus; Schlußfolgerungen, die aus dem monodischen Verfahren zu ziehen; Kennzeichen der wahren Melodie; Ursachen der Einführung der Monodie; der Zusammenklang ist schon in den ältesten Zeiten bekannt gewesen; wahre Ursachen der Einführung der Monodie; Widerlegung der angegebenen Ursachen; die Monodie ist eine Ursache der geringen Wirkung der heutigen Musik in Vergleichung derjenigen der alten Zeiten; allg. Anmerk. über die Mittel, die Monodie zu vermeiden; die unterschiedl. Wirkungen, die von der Anwendung dieser Mittel zu erwarten stehen. Das Resultat des Werkes ist, daß in der Composition nur diejeni-

gen Stellen vorzüglich gefallen, wo nicht nur die Melodie für sich allein, sondern auch zugleich die Harmonie die Absicht des Componisten ausdrückt, unterstützt und empfinden läßt.) — Ernst Gottl. Baron (Abriß einer Abhandlung von der Melodie . . . Berl. 1756. 4.) — —

Von einzeln, zur Melodie gehörigen Punkten: Girol. della Casa (Il vero modo di diminuire con tutte le sorti di stromenti, s. Arteaga's Geschichte der Ital. Oper, Bd. 1. S. 199 d. Uebers.) — Christn. Gottl. Neefe (Ueber die musikalische Wiederhohlung, im deutschen Museum v. J. 1776. als worunter der Verf. den öftern Gebrauch eines melodischen Satzes versteht.) — —

Wegen des Rangstreites zwischen Harmonie und Melodie s. den Art. Harmonie, S. 478. — —

## Menuet.

(Musik; Tanzkunst.)

Ein kleines fürs Tanzen gesetztes Tonstük in ¾ Takt, das aus zwey Theilen besteht, deren jeder acht Takte hat. Es fängt im Niederschlag an, und hat seine Einschnitte von zwey zu zwey Takten auf dem letzten Viertel: gerade auf der Hälfte jedes Theiles müssen sie etwas merklicher seyn. Aber die durch solche Einschnitte entstehenden Glieder müssen gestrikt mit einander verbunden seyn, welches am besten durch die Harmonie des wesentlichen Septimenaccords, oder dessen Verwechslungen, oder in der Melodie selbst auf eine Weise geschieht, wodurch zwar der Einschnitt merklich, aber doch die Nothwendigkeit einer Folge fühlbar wird. Denn die Ruhe muß nicht eher, als mit dem Niederschlag des letzten Taktes empfunden werden.

Der Ausdruk muß edel seyn und reizenden Anstand, aber mit Einfalt verbunden, empfinden lassen. Die geschwindesten Noten sind Achtel. Aber es ist sehr gut, daß eine Stimme, es sey der Baß, oder die Melodie in blossen Vierteln fortschreite, damit der Gang der Bewegung für den Tänzer desto fühlbarer werde; welches überhaupt auch bey andern Tänzen zu beobachten ist. Doch können Sechszehntel einzeln, nach einem punktirten Achtel folgen.

Sonst muß dieser Tanz im reinen zweystimmigen Satz, wo die Violinen im Einklang gehen, gesetzt seyn. Wegen der Kürze des Stüks haben keine andere Ausweichungen statt, als in die Dominante des Haupttones; andre Tonarten können nur im Vorbeygehen berührt werden. Also kann der erste Theil in die Dominante schließen, und denn der zweyte in die Tonica. Will man aber nach dem zweyten Theil den ersten wiederholen, so schließt jener in die Dominante, und dieser in die Tonica. So sind die Menuette zum Tanzen am besten, weil sie am kürzesten sind. Man kann auch, um sie etwas zu verlängern, den fünften und sechsten Takt wiederholen.

Zum bloßen Spielen macht man auch Menuette von 16, 32 und gar 64 Takten. Man hat auch solche, die im Aufschlag anfangen, und den Einschnitt beym zweyten Viertel jedes zweyten Takts fühlen lassen; andere, die mit dem Niederschlag anfangen, aber bald bey dem zweyten, bald bey dem dritten Viertel den Einschnitt setzen. Von dieser Art sind insgemein die Pastoralmenuette: aber man muß mit solcher Mischung der Einschnitte behutsam seyn; damit der Rhythmus seine Natur nicht verliere.

Bey Menuetten, die sowol zum Spielen als zum Tanzen gesetzt werden, pflegt man auf eine Menuet ein Trio folgen zu lassen, das sich in der Bewegung und dem Rhythmus nach der Menuet richtet. Aber im Trio muß der Satz durchaus dreystimmig und die Melodie einnehmend seyn.

seyn. Dadurch erhält man einen angenehmen Contrast beyder Stüke. Das Trio wird in der Tonart der Menuet, oder in einem nahe damit verwandten Ton gesetzt, und nach ihm die Menuet wiederholt.

Der Tanz selbst ist durchgehends wol bekannt und verdienet in Ansehung seines edlen und reizenden Wesens den Vorzug vor den andern gesellschaftlichen Tänzen: nur muß nicht gar zu lange damit angehalten werden, weil dadurch die Ergötzlichkeit zu einförmig würde. Er scheinet von den Grazien selbst erfunden zu seyn, und schiket sich mehr, als jeder andere Tanz für Gesellschaften von Personen, die sich durch feine Lebensart auszeichnen. Seltsam ist es, daß (wie ich glaube) Niemand weis, in welchem Lande dieser feine Tanz zuerst aufgekommen ist. Französischen Ursprungs, wie viele glauben, scheinet er nicht zu seyn. Wenigstens ist er für die Lebhaftigkeit der französischen Nation zu gesetzt.

## Metalepsis.

(Redende Künste.)

Eine Figur der Rede, die eine besondere Art der Namensverwechslung, oder Metonymie ausmacht, nach welcher Ursach und Wirkung, oder Vorhergehendes und Nachfolgendes mit einerley Namen belegt werden; wie wenn man das, was man durchs Los gewonnen hat, ein Los nennt.

## Metapher; Metaphorisch.

(Redende Künste.)

Die Bezeichnung eines Begriffs durch einen Ausdruk, der die Beschaffenheit eines uns vorgehaltenen Gegenstandes durch etwas ihr ähnliches, das in einem andern Gegenstand vorhanden ist, erkennen läßt. Sie ist von der Allegorie darin unterschieden, daß diese das Bild, aus dessen Aehnlichkeit mit einem andern wir dieses andre erkennen sollen, uns allein vorhält, da bey der Metapher beyder zugleich erwähnet wird. Wenn man sagt, der Verstand sey das Auge der Seele, so spricht man in einer Metapher, weil man die Beschaffenheit der Sache, die schon genennt worden, nämlich des Verstandes, durch die Aehnlichkeit, die er mit dem Auge hat, zu erkennen giebt; sagte man aber von einem Menschen: sein scharfes Auge wird ihm die Beschaffenheit der Sache nicht verkennen lassen: so ist dieser Ausdruk, genau zu reden, allegorisch; weil der Gegenstand, der hier den Namen des Auges bekommt, nicht genennet worden ist. Man nimmt es aber nicht immer so genau, und giebt fast allen kurzen Allgorien den Namen der Metaphern *). Von der Vergleichung unterscheidet sich die Metapher dadurch, daß die Form oder Wendung des ganzen Ausdruks der Metapher die Vergleichung nicht ausdrüklich anzeiget. Wenn man sagte: der Verstand ist gleichsam das Auge der Seele: so wäre dieses eine kurze Vergleichung. Also sind Allegorie, Vergleichung und Metapher nur in der Form verschieden; alle gründen sich auf Aehnlichkeit, und die Gründe, worauf ihre Richtigkeit, ihre Kraft und ihr ganzer Werth beruhet, sind dieselben.

Es ist höchst wahrscheinlich, daß alle Stammwörter jeder Sprache unmittelbar blos solche Gegenstände bezeichnen, die einen Ton von sich geben,



*) Die Sprachlehrer sagen insgemein, die Allegorie sey eine ausgedähnte, oder fortgesetzte Metapher: richtiger und dem Ursprung dieser Dinge gemäßer würde man sagen, die Metapher sey eine kurze und im Vorbeygang angebrachte Allegorie. Denn diese ist eher, als die Metapher gewesen.

ben *), und daß die Bedeutung derselben durch Aehnlichkeit auf andere Dinge angewendet worden. Diesemnach wäre der größte Theil der Wörter jeder Sprache metaphorisch oder vielmehr allegorisch.

Wir haben hier die Metapher blos in Absicht auf ihren ästhetischen Werth zu betrachten, und können die allgemeine Betrachtung derselben den Sprachlehrern überlassen. Die meisten Metaphern, die im Grunde wahre Allegorien sind, hat die Nothwendigkeit, als eigentliche Namen der Dinge, veranlasset, und durch die Länge der Zeit hat man vergessen, daß sie Metaphern sind; weil sie von undenklichen Zeiten, als eigentliche Wörter gebraucht worden. Die Wörter **Verstehen, Einsehen, Fassen, Behalten**, die gewisse Wirkungen der Vorstellungskraft bezeichnen, sind metaphorisch; aber Niemand denkt bey ihrem Gebrauch daran. Die Betrachtung dieser Metaphern gehört für den Sprachlehrer und für den Philosophen, der die wunderbaren Verbindungen unsrer Begriffe beobachten will **).

In der Theorie der schönen Künste kommen nur die Metaphern in Betrachtung, die ästhetische Kraft haben, und Sachen, die man ohne sie hätte bezeichnen können, mit Kraft bezeichnen, die folglich nicht mehr als willkührliche Zeichen, sondern als Bilder erscheinen, an denen man die Beschaffenheit der Sachen lebhaft und anschauend erkennet. Von ihrer Wirkung ist bereits anderswo gesprochen worden *). Hier bleibet nur über diesen Punkt noch anzumerken, daß die Metapher, wegen ihrer Kürze, da sie meistentheils mit einem einzigen Worte ausgedrükt wird, von schnellerer Wirkung ist, als andere Bilder. Man findet, daß sie der Rede eine ungemeine Lebhaftigkeit giebt, und aus einer bey ihrer Richtigkeit trokenen Zeichnung ein Gemählde macht. Schon dadurch allein kann ein sonst blos philosophischer Vortrag ästhetisch werden; weil er bey einer genauen Entwiklung der Gedanken die Einbildungskraft und überhaupt alle untern Vorstellungskräfte in beständiger Beschäfftigung unterhält, und die Rede aus einem einförmigen, blos fruchtbaren Kornfeld in eine nicht weniger fruchtbare, aber durch tausend abwechselnde Blumen reizende Flur verwandelt.

Es gehört aber mehr, als blos lebhafte Einbildungskraft zu der vollkommenen metaphorischen Schreibart. Es kann nützlich seyn, wenn wir hier über die bey dem Gebrauch der Metapher nöthige Behutsamkeit und Ueberlegung einige Hauptanmerkungen machen. Aristoteles hat angemerkt, daß die Metapher auf eine vierfache Weise fehlerhaft wird. 1. Wenn sie nicht richtig, das ist, wenn keine wirkliche Aehnlichkeit zwischen dem Bild und dem Gegenbild ist. 2. Wenn sie (bey ernsthaftem Gebrauch) etwas comisches hat, das ist, wenn das Bild und das Gegenbild einen lächerlichen Contrast ausmachen. 3. Wenn sie zu hoch, oder schwülstig ist. 4. Wenn sie dunkel und zu weit hergeholt ist. Man könnte noch 5. hinzuthun, wenn sie abgenutzt, oder so sehr gewöhnlich ist, daß man ohne das Bild sich das Gegenbild dabey unmittelbar vorstellt. Dieses bezieht sich auf ihre Beschaffenheit

*) Man sehe den Artikel lebendiger Ausdruk.

**) Wer das Genie des Menschen recht aus dem Grunde studiren will, findet die beste Gelegenheit dazu in der Erforschung des Ursprungs der metaphorischen Ausdrücke. Wer hievon nähere Anzeige verlangt, kann nachlesen, was ich in der akademischen Abhandlung von dem wechselseitigen Ursprung der Vernunft und der Sprache hierüber angemerkt habe.

*) S. Bild; Allegorie.

fenheit. Ihr Gebrauch ist fehlerhaft: 1. Wenn man sie bey zu gemeinen Begriffen und Gedanken anwendet. 2. Wenn sie zu sehr angehäuft werden.

Man trifft fast in allen Sprachen durchgehends angenommene Metaphern an, die einen oder mehrere der erwähnten fünf Fehler an sich haben. Denn da sie oft aus Noth entstanden, oder von seltenen Umständen ihren Ursprung bekommen haben, so konnten sie freylich nicht immer überlegt, nicht immer nach der strengsten Aehnlichkeit der Vorstellungen abgepaßt seyn. Vor dergleichen Metaphern, wenn sie gleich in der gemeinen Rede vollgültig sind, hütet man sich in Werken des Geschmaks. Und hier ist auch der Ort anzumerken, daß nicht alle auf fremden Boden erwachsene Metaphern in jeden andern können verpflanzt werden, wenn sie gleich noch so richtig und schön wären. In warmen Ländern, wo Frost, Schnee und Eis völlig unbekannte Dinge sind, könnte keine aus den Sprachen kalter Länder von ihnen hergenommene Metapher gebraucht werden, und auch umgekehrt; und in einem Lande, wo die Gebräuche der römischen Hierarchie völlig unbekannt sind, würde Niemand die artige Metapher eines alten deutschen Dichters verstehen:

> Ein krummer Stab, der ist gewachsen
> Zum langen Speer *).

Dieses bedarf keiner Ausführung. So kann auch eine kühne Metapher in der Sprache eines kaltblütigen Volkes sehr schwülstig seyn, die unter Völkern von mehr erhitzter Einbildungskraft nichts außerordentliches hat. Hierüber verdienet folgende Anmerkung eines scharfsinnigen Kopfes erwogen zu werden. „Der Grund, sagt er, der kühnen Wortmetaphern lag in der ersten Erfindung: aber wie? wenn spät nachher, wenn schon alles Bedürfniß weggefallen ist, aus bloßer Nachahmungssucht, oder Liebe zum Alterthum, dergleichen Wort- und Bildergattungen bleiben? und gar noch ausgedähnt und erhöhet werden? Denn, o denn, wird der erhabne Unsinn, das aufgedunsene Wortspiel daraus, was es im Anfang eigentlich nicht war. Dort wars kühner, männlicher Witz, der dann vielleicht am wenigsten spielen wollte, wenn er am meisten zu spielen schien; es war rohe Erhabenheit der Phantasie, die solch Gefühl in solche Worte herausarbeitete; aber nun im Gebrauche schaler Nachahmer, ohne solches Gefühl, ohne solche Gelegenheit — ach; Ampullen von Worten ohne Geist *).“

Zu Erfindung vollkommener Metaphern gehört nicht blos lebhafter Witz; eine gesunde Beurtheilung muß ihm zu Hülfe kommen. Sind beyde durch einen fleißigen Beobachtungsgeist und weitläuftige Kenntniß der körperlichen und sittlichen Natur unterstützt, so muß ein großer Reichthum der Metaphern daher entstehen. Darum ist nicht leicht etwas, woraus man das Genie eines Schriftstellers besser erkennen kann, als aus dem Gebrauch der ihm eigenen Metaphern. Es gilt auch hier, was schon an einem andern Orte dieses Werks angemerkt worden, daß in unsern Zeiten bey der in Vergleichung der Alten so weiten Ausdähnung der Kenntniß natürlicher Dinge, und bey so sehr vervielfältigten mechanischen Künsten, die Quelle der Metaphern weit reicher ist, als sie ehemals war. Es zeigte wirklich Armuth des Genies an, wenn die Neuern



*) Maner ein alter deutscher Dichter aus des Hundii Glossar. bey Leibnitzen in seinem Etymol.

*) Herder über den Ursprung der Sprache S. 115.

Neuern in diesem Stük die Alten nicht übertråfen.

Es ist wol unnöthig sich hier in besondere Betrachtungen über die Vermeidung der oben angezeigten Fehler, die in der Metapher selbst, und in ihrem Gebrauch können begangen werden, einzulassen, da ein mittelmäßiges Nachdenken sie an die Hand giebt.

Aber dieses verdient angemerkt zu werden, daß die Metapher, um ganz vollkommen zu seyn, auch in dem Ton der Materie, wo sie gebraucht wird, müsse gestimmt seyn. Im Schäfergedicht muß sie von lieblichen, ländlichen Dingen hergenommen werden, da sie bey strengerm Inhalt auch von sehr ernsthaften, allenfalls finstern Gegenständen kann genommen werden. Wer dieses versäumete, würde gar zu oft aus dem Ton heraustreten, welches in Werken des Geschmaks ein sehr wichtiger Fehler ist *).

Auch dem Grade der Begeisterung, in dem man schreibet, muß die Metapher angemessen seyn: hoch und kühn in der Ode, aber gemäßiget und von philosophischer Schärfe in dem gesetzten lehrenden Vortrag.

Wir haben es unter die Fehler der Metapher gerechnet, wenn sie gar zu gemein, oder schon abgenutzt ist. Da man aber unter solchen Metaphern einige von großer Kraft und Schönheit antrifft: so ist ihr Gebrauch nicht zu verwerfen, wenn man nur dem gar zu Gewöhnlichen darin durch irgend eine gute Wendung einen neuen Schwung giebt, oder die Metapher weiter, als gewöhnlich ausdehnet, und eine kurze Allegorie daraus macht. So hat Euripides eine gar sehr gemeine Metapher beynahe bis zum Erhabenen erhöhet, da er den Orestes, um seinen Pylades von dem Opfermesser zu retten, sagen läßt: „Ich bin der Eigenthümer und Schiffer dieses Fahrzeuges von Widerwärtigkeiten; er fährt nur aus Gefälligkeit für mich mit *).“

*) S. Ton.

Dieses Beyspiel führt mich auf den Gedanken, daß in manchen Fällen die Ueberzeugung am kürzesten und sichersten durch glükliche Metaphern zu erreichen sey. Der Fall muß statt haben, wo die Ueberzeugung von anschauender Erkenntniß, oder von Betrachtung ähnlicher Fälle abhängt, wo es zu schwer, oder zu subtil wäre, den Beweis zu entwikeln. Die Metapher vertritt da die Stelle der Induction, und setzt einen sehr in die Augen leuchtenden, an die Stelle eines schwerer zu fassenden, aber ähnlichen Falles.

* *

Von der Natur der Metapher überhaupt wird in der Recension der Sulzerischen Theorie, in der N. Bibl. der sch. Wiss. Bd. 15. S. 46 u. f. gehandelt. — Uebrigens wird diese Figur in allen Rhetoriken und Poetiken in Erwägung gezogen, und ich verweise daher nur auf die, meines Bedünkens, bessern Untersuchungen darüber, als in den reflex. sur la poesie des L. Racine, ein Abschnitt darüber — in den Elements of Crit. des Home der 6te Abschn. des 20ten Kap. Bd. 2. S. 275. 4te Ausg. — in Priestleys Vorlesungen über Redekunst und Kritik, die 22te und 23te Vorles. S. 191. der deutschen Uebers. — in Blair's Lectures, die 15te, Bd. 1. S. 295. — Wahre Philosophie über Metapher enthält der Aufsatz: Ueber einige Schwierigkeiten der correcten Schreibart, in dem 25sten Bd. der N. Bibl. der sch. Wissensch. (von H. Eberhard.) —

# Metonymie.

(Redende Künste.)

Namensverwechslung. Ist ein Tropus, in welchem eine Sache nicht mit ihrem eigentlichen Namen, sondern

*) Iphig. in Taur. vs. 600. 601.

dern mit dem Namen einer Sache, die ihr auf gewisse Weise angehöret, genennt wird. Es giebt eine große Menge solcher Namensverwechslungen, davon wir die vornehmsten nur anführen wollen.

1. Die Verwechslung der Ursache und Wirkung. Z. B. die Feder für die Schrift selbst. Der lateinische Ausdruk stylum vertere, für ausbessern oder auslöschen, was man geschrieben hat. Hier wird die Ursache genennt, und die Wirkung verstanden. Wenn Ovidius sagt:

Nec habet Pelion *umbras;*

so will er sagen, er, der Berg, sey kahl von Bäumen. Also nennet er die Wirkung, und versteht die Ursache.

2. Die Verwechslung des Behältnisses einer Sache mit der Sache selbst. Er liebt die Flasche, d. i. den in der Flasche enthaltenen Wein. Der Himmel freuet sich, d. i. die Seligen des Himmels.

3. Mit dieser ist die Verwechslung des Ortes mit der Sache fast einerley. Wenn man sagt, dies ist die Anatomie, d. i. das Gebäude, auf welchem die Anatomie gelehrt wird.

4. Die Verwechslung der Sache mit dem willkührlichen Zeichen derselben. Z. E. der Preußische Adler, der Preußische Zepter, anstatt das Preußische Reich.

5. Ein Theil des Leibes, um eine Eigenschaft des Gemüths anzuzeigen. Ein gutes Herz, ein seichtes Gehirn.

6. Der Name des Besitzers einer Sache für die Sache selbst. Iam proximus ardet Ucalegon. Ein Friedrichsd'or. Ein Philipp.

Es giebt aber außer diesen noch viel andre Wortverwechslungen, die wir einem müßigen Grammatiker herzuzählen, und wenn er will auch mit ihren besondern griechischen Namen zu belegen, überlassen.

Man sieht leicht, daß dergleichen Verwechslungen bald aus Mangel der eigentlichen Wörter, bald aber aus Eil, oder aus Lebhaftigkeit der Einbildungskraft, oder aus andern zufälligen Ursachen, entstehen. In der Dicht- und Redekunst thun dieselben bisweilen kleine Dienste, bald zur Abkürzung, bald zur Vermeidung des Gemeinen, bald zu einer kleinen Erwekung der Aufmerksamkeit. Wie aber diese Wirkung erhalten werde, und wo die Metonymie auch aus Wahl müsse gebraucht werden, kann ein mittelmäßiger Geschmak weit besser empfinden, als es zu beschreiben wäre.

Wichtiger wäre es für den Gebrauch des Philosophen, wenn aus allen Sprachen alle Arten der Metonymie gesammlet würden, weil daraus die mannichfaltigen Wendungen des menschlichen Genies in Verbindung der Begriffe am besten erkannt werden können. Auch würde dadurch immer begreiflicher, wie aus der kleinen Anzahl wahrer Stammwörter ein so sehr großer Reichthum des Ausdruks in den ausgebildeten Sprachen entstanden ist.

* *

Von der Metonymie handelt, unter mehrern, ausführlicher, Priestley in der 27ten seiner Vorlesungen über Redekunst und Kritik, S. 243. der deutschen Uebersetzung. —

## Metopen.

(Baukunst.)

Sind in der dorischen Säulenordnung die Vertiefungen an dem Fries, zwischen den Triglyphen oder Dreyschlitzen, von deren Ursprung und Beschaffenheit bereits im Artikel dorische Säulenordnung das Wesentlichste ist angemerkt, und durch die dort stehende Figur erläutert worden. Von den guten Verhältnissen ihrer

Größe, welches ein wichtiger Punkt ist, kommt im Artikel Säulenordnung das nähere vor. Da diesem Artikel in der Hauptsache nichts übrig geblieben ist, wollen wir ein paar Anmerkungen über das Seltsame und Willkührliche im Geschmak anbringen, worauf die Betrachtung der Metopen natürlicher Weise führet.

Die erste betrifft das Willkührliche. Aus dem, was in den Artikeln Gebälk und dorische Ordnung angemerkt worden, wäre zu vermuthen, daß die Metopen jedem Fries, in welcher Ordnung es sey, nicht nur natürlich, sondern wesentlich seyen; und doch sind sie nur in der dorischen Ordnung gebräuchlich. Sollte dieses daher kommen, daß blos in dorischen Gebäuden der Gebrauch gewesen, den Zwischenraum der Balken an dem Fries, etwa aus Nachläßigkeit (denn die Dorier scheinen überall weniger fein, als die andern Griechen gewesen zu seyn.) offen zu lassen? Oder ist die dorische Ordnung, wie es auch aus andern Umständen scheinet, die älteste, und in Gang gekommen, ehe man über die Verfeinerung der Gebäude nachgedacht hat, da die andern Ordnungen erst aufgekommen sind, als man schon die Kunst etwas verfeinert hatte? In diesem Falle läßt sich begreifen, daß man in der jonischen und corinthischen Ordnung die Balken am Fries gleich anfänglich vermauert hat so daß der ganze Fries eine platte Bande geworden ist.

Aber warum würde man itzt einen Baumeister tadeln, wenn er in diesen zwey Ordnungen Balkenköpfe und Metopen anzeigte, da sie ihnen doch eben so natürlich, als dem dorischen Fries sind? Deswegen, weil es gut ist, da einmal ein ungefährer Zufall blos einer Ordnung zugeeignet hat, was allen gleich natürlich ist, daß durch die besondern Abzeichen der Ordnungen eine mehrere Mannichfaltigkeit in den Bauarten beybehalten werden. Indessen ist Goldmann nicht zu tadeln, daß er in der toscanischen Ordnung durch Einführung der Abschnitte *) auch Metopen anbringet.

Noch weniger kann das Seltsame und Eigensinnige des Geschmaks gerechtfertiget werden, das sich in der alten Verzierung der Metopen zeiget, denen Hirnschädel von Opferthieren, ein in der That ekelhafter Gegenstand, zur Zierrath dienen mußten. Dieses soll uns sehr sorgfältig machen, alles, was zum Geschmak gehört, aus allgemeinen Grundsätzen herleiten zu wollen. Denn welcher Grundsatz würde uns darauf geführt haben, daß an sich äußerst widrige Dinge, dergleichen Hirnschädel und abgehauene Köpfe ermordeter Menschen sind **), die nur aus Nebenumständen für ein noch wildes Volk angenehme Gegenstände ausmachen, bey der äußersten Verfeinerung des Geschmaks, als wesentliche Zierrathen der schönen Baukunst sollten empfohlen werden?

## Metrum; Metrisch.

(Schöne Künste.)

Die Wörter bedeuten im allgemeinesten Sinn etwas richtig abgemessenes, das größere und kleinere Theile hat, aus deren gutem Verhältniß ein Ganzes durch seine Form angenehm wird. Bey dieser allgemeinen Bedeutung bleibet dieser Artikel stehen; weil das eigentliche Metrum der lyrischen Gedichte in einem besondern Artikel vorkommt †).

Jedermann fühlt, daß in Gebäuden und sichtbaren Formen Eurythmie und Ebenmaaß, in Musik und Tanz ein Metrum, oder etwas genau abge-

*) S. Abschnitt.

**) S. Masken.

†) S. Sylbenmaaß.

abgemessenes seyn müsse; aber wenige wissen den Grund hievon anzugeben.

In Gegenständen, die unabhänglich von ihrem Inhalt und ihrer Materie, durch das Aeußerliche der Form gefallen sollen, ist das Metrische eine wesentliche Eigenschaft. Wer uns etwas recht angenehmes erzählt, und durch den Inhalt seiner Rede allein uns vergnügen will, erreicht seinen Zwek durch die blos ungebundene Rede, wenn ihr auch allenfalls der gewöhnliche prosaische Wohlklang fehlen sollte; und wenn wir bey einer sehr interessanten Handlung die Personen unordentlich durch einander gehen sehen, und ihre ungekünstelten Reden hören, so finden wir Wolgefallen daran. Aber Töne, die an sich weder Begriffe noch Empfindung erweken; Bewegungen der Menschen, die nichts leidenschaftliches, oder überhaupt nichts bedeutendes haben; diese kann Niemand mit Wolgefallen hören und sehen. Sollten sie uns reizen, so muß ihre Form durch genaue metrische Einrichtung gefällig werden. Also keine Instrumentalmusik und kein Tanz ohne Metrum, daher der Rhythmus entsteht. Je unbedeutender die einzeln Theile an sich sind, je dringender wird die Nothwendigkeit des Metrum. Ein Gebäude zur Wohnung hat das genau abgemessene der Form weniger nöthig, als eine blos zur Ergötzung des Auges aufgestellte Vase, oder ein Obelisk. Ein zum feindlichen Angriff in der Schlacht gemachter Gesang hat weniger Genauigkeit im Sylbenmaaße, und im Rhythmus der Musik nöthig, als ein blos zur Ergötzung dienendes Lied, oder eine Tanzmelodie. Im Tanze selbst hat die Pantomime, die schon durch den Inhalt etwas vorstellt, das scharfe Metrum nicht nöthig, das den gesellschaftlichen Tänzen von weniger Bedeutung nothwendig ist.

Dieses erkläret den Ursprung alles Metrischen in Werken des Geschmaks. Was übrigens von der nähern Beschaffenheit dieser Abmessung in Gebäuden, in der Rede, in der Musik und im Tanze zu beobachten ist, wird in besondern Artikeln vorkommen*).

## Mezzatinta.
(Mahlerey.)

Die Mahler verbinden mit diesem Worte eben nicht allezeit denselben Begriff. Bisweilen wird es überhaupt gebraucht, jede Mittelfarbe, auch jede gebrochene Farbe auszudrüken. Diejenigen aber, welche dem Wort eine etwas engere Bedeutung geben, verstehen darunter nur die Mittelfarbe, welche gegen den Umriß eines runden Körpers an die helle Seite gelegt wird. Bey einer so unbestimmten Bedeutung finden wir eben nicht nöthig dieses Wort aufzunehmen. Die verschiedenen Sachen, die dadurch angezeiget werden, haben wir in den Artikeln Mittelfarben und gebrochene Farben vorgetragen.

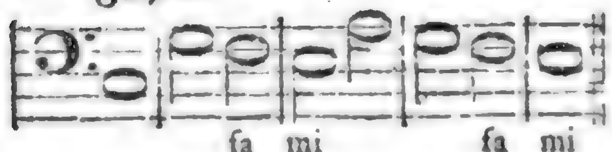
## Mi-Fa.
(Musik.)

So nennet man die in der diatonischen Tonleiter an zwey Orten unmittelbar auf einander folgenden halben Töne, als in C dur e-f und h-c; weil nach der Aretinischen Solmisation der erstere immer Mi, der zweyte Fa heißt. Spricht man von Mi-Fa, als wenn diese beyde Sylben ein Wort ausmachten: so hat man dabey allemal Rüksicht auf gewisse Schwierigkeiten, welche aus der Lage

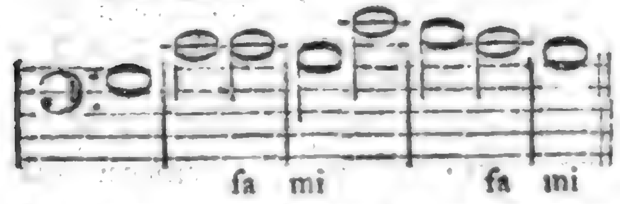
*) S. Ebenmaaß; Sylbenmaaß; Rhythmus; Eurytomie.

ge des Mi und Fa, die in verschiedenen Tonarten verschieden ist, entstehen. Es kommen bey den nach den Tonarten der Alten gesetzten Kirchensachen, und in allen Fugen, in Absicht auf die Lage dieser halben Töne, beträchtliche Schwierigkeiten vor. Man hat die strengste Aufmerksamkeit nöthig, daß das Mi-Fa in der Antwort, oder dem Gefährten genau in die Lage komme, die es in dem Führer, oder Hauptsatze hat, wie in diesem Beyspiel zu sehen ist.

Führer.

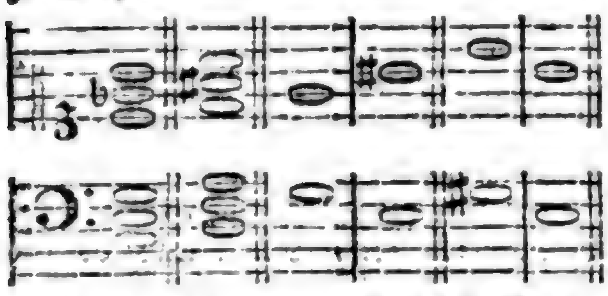



Gefährte.




Nur wenn der Hauptsatz mit einem Gegensatz in verschiedene Contrapunkte versetzt wird, bindet man sich nicht mehr so genau an die Gleichheit des Mi-Fa, sondern sucht es durch ♯ oder b zu erhalten.

Man liest oft bey älteren Tonlehrern sehr ernstliche Warnungen, daß man sich vor dem Mi gegen Fa hüten soll. Dieses will so viel sagen, daß man nie, weder in einem Accord, noch in der Fortschreitung, denselben Ton in einer Stimme groß, und in einer andern klein nehmen soll, wie z. E. hier:



weil dieses die unerträglichste Dissonanz ausmacht.

# Miniatur.

(Mahlerey.)

Ist eine besondere Art Mahlerey mit Wasserfarben, die nur zu ganz kleinen Gemählden gebraucht wird. Man arbeitet dabey zwar mit dem Pinsel, aber nicht durch Striche, sondern blos durch Punkte. Also bestehet das ganze Gemählde aus feinen an einandergesetzten Punkten. Einige Miniaturmahler machen runde, andre längliche Punkte: auch findet man eine besondere Miniaturart, durch sehr kurze und feine Striche. Das Gemählde wird auf weißen Grund, starkes Papier, Pergament, Elfenbein, oder auf Schmelzgrund gearbeitet, da das Weiße des Grundes zu den höchsten Lichtern gespart wird. Elfenbein ist aber ein schlechter Grund, weil es mit der Zeit gelb wird.

Bisweilen wird das Gemählde, besonders das Portrait, nur halb in Miniaturart gemacht; nämlich das Gesicht, und was sonst an dem Bilde nakend ist, wird punktirt, das übrige, Gewand und Nebensachen, wird nach der gemeinen Art durch Pinselstriche und Vertreibung der Farben in einander gearbeitet. Man hat dergleichen von Corregio, von dem zwey sehr schöne Stüke in dem Cabinet des Königs von Frankreich sind. In der Miniatur selbst wird nichts vertrieben, sondern jeder Punkt behält die Farbe, wie sie auf der Palette war. Ob aber gleich die Farben nicht in einander fließen, so thun sie doch neben einander gesetzt, wenn der Miniaturmahler recht geschikt ist, eben die Wirkung, als wenn sie in einander geflossen wären. Doch ist es seltener, eine Miniatur von vollkommener Harmonie zu sehen, als ein anderes Gemählde. In Portraiten sind doch die Farben insgemein zu schön, als daß sie das wahre Colorit der Natur darstellten. Für Blumen schicken sie sich am besten.

Diese Mahlerey dienet nur für sehr kleine Gemählde, die allemal unter Glas müssen gesetzt werden: sie erfodert ungemein viel Geduld und große Behutsamkeit, weil nichts kann übermahlt werden. Insgemein lassen sie mehr die Geduld und den Fleiß des Künstlers, als sein Genie bewundern. Doch sieht man auch bisweilen Miniaturen von großer Schönheit, ungemein guter Haltung und Harmonie: aber sie sind selten. Indessen ist die Miniatur deswegen schätzbar, weil ganz kleine Gemählde in Ringe, Uhren und anderes Geschmeide, nicht anders können gearbeitet werden.

Ich besinne mich bey irgend einem alden Schriftsteller die Beschreibung eines Gemähldes gelesen zu haben, bey welcher mir einfiel, es müßte in Miniatur gearbeitet gewesen seyn. In den mittlern Zeiten, da die schönen Künste meist in Staub lagen, mag die Miniatur am meisten geblühet haben. Die Reichen ließen in ihren Kirchenbüchern um die Anfangsbuchstaben kleine Gemählde machen; und diese Art der Pracht war ihnen damals so gewöhnlich, als gegenwärtig irgend eine andere es ist. In dem Cabinet des Herzogs von Parma soll ein Missale dieser Art von ausnehmender Schönheit seyn, von Dom. Jul. Clovio bemahlt. Dieser Clovio ist einer der berühmtesten Miniaturmahler gewesen. Seine vornehmsten Werke sind nebst denen von Fra Giov. Batt. del Monte Sinario vornehmlich in der florentinischen Gallerie zu sehen.

* *

Von besondern Anweisungen zur Miniaturmahlerey sind mir bekannt: Traité de la Miniature von Mdsel. Cath. Perrot s. l. 1625. 12. und bey dem 6ten Bde. der Entret. sur les Vies et les Ouvrages des plus excell. Peintr. . . . p. Mr. Felibien, Trev. 1725. 12. — Traité de Migniature pour apprendre aisement à peindre sans maitre, Lyon 1672. f. Par. 1676. 12. à la Haye 1688. 1708. 12. (Der Verf. nennt sich C. B. und hat das Werk der Mdsell. Fouquet zugeschrieben; es ist nachher noch öfter, unter dem Titel: Ecole de la Migniature . . . avec les secrets pour faire les plus belles couleurs, l'or bruni, et l'or en coquille, Lyon 1679. 12. Brux. 1692. 12. Par. 1769. 8. 1782. gedruckt; und Italienisch zu Mayland 1758. 12. erschienen. Auch ist eine englische School of Miniature, 1733. 8. und eine Art of painting in Miniature. Lond. 1750. 8. beyde aus dem Franz. übersetzt, vorhanden; so wie eine deutsche. „Grundmäßige Anweisung zum Miniaturmahlen von G. A. D. J. Nürnb. 1688. 12. welche ebenfalls aus dem Französischen übersetzt ist; ich weiß aber nicht, ob es Uebersetzungen dieses Werkes sind. Ursprünglich bestand dasselbe nur aus 7 Kapiteln; in den neuern Auflagen enthält es (ausser einem Traité de la Peint. au Pastel) deren 9, und diese handeln: De la Peint. en général, de son origine, de son progrès, sa definition, ses parties; du dessein, des div. manieres de dessiner; quelques inventions pour dessiner en faveur de ceux qui ne sçavent que peu ou point de dessein; des couleurs, de leur préparation, de leurs qualités, des pinc. palette etc.; quelques preceptes generaux pour la prat. avec la manière de faire les fonds; des carnations; des draperies, crêpes, linges, dentelles, pierreries etc.; des païsages; des fleurs.) — L'Academie de la peinture . . . pour instruire la jeunesse à bien peindre en huile et en Migniature, Par. 1679. 12.— Eliae Brenneri Nomenclatura trilinguis, genuina specimina colorum simplicium exhibens quibus artifices miniatae picturae utuntur, Holmiae 1680. 8. — Anweisung zum Miniaturmahlen, Leipz. 1752. 1766. 8. — Ums Jahr 1759 machte Hr. Vincent von Montpetit in Paris Versuche,

suche, mit Oel in Miniatur zu mahlen (S. Bibl. der schönen Wissensch. Bd. 6. S. 405 u. f.) ob er seine Methode bekannt gemacht, ist mir nicht bewußt. — Traité de Migniature, Par. 1765. 12. — Trattato del Disegno e della Pittura in Miniatura . . . Ven. 1768. 8. — Introduction à la Mignature, par Mr. Mayol, Amst. 1771. 12. — Traité sur l'art de peindre en miniature par le moyen duquel les Amateurs qui ont les premiers principes du dessein peuvent atteindre à la perfection sans le secours d'un maitre, p. Mr. Violet, Par. 1788. 18. 2 Bde. Deutsch von J. H. M. Hof 1793. 8. — Auch handelt in des de Piles Elemens de la Peinture das 11te Kap. (Oeuvr. T. III. S. 244) von der Miniaturmahlerey; und bey dem Wörterbuche des Pernety findet sich ein Aufsatz darüber. — —

Zu der Geschichte der Miniaturmahlerey: Essai sur l'art de verifier l'age des Miniatures peintes dans des manuscrits depuis le XIV jusqu'au XVII. Siecle incl. de comparer leurs differens styles et dégrés de beauté, et de determiner une partie de la valeur des manuscrits qu'elles enrichissent, par Mr. l'Abbé Rive, Par. 1784. fol. 26 Blatt. — —

Als Miniaturmahler sind vorzüglich bekannt: Oderico da Gobbio (1330) D. Lorenzo (1410) Attavante (1450) Fra Bernardo (1450) Franc. Giov. Angel da Fiesole († 1455) Gherardo († 1470) Bart. della Gatta, Abate di S. Clemente (1490) Girol Ficino (1550) Anna Segers (1550) Joh. Mielich († 1572) Dom. Giul. Clovio († 1578) Giovb. Anticone (1590) Annuntio Gallizi (1590) Andr. di Vito (1610) Isac Oliver († 1617) Giov. B. Cerva († 1620) Fil. de Lianno († 1625) Jac. Ligozio († 1627) Giulb. Scorza († 1631) Franc. und Michele da Castello (1636) Giovb. Castulli († 1637. Aus dem, was Soprani in den Vite de' Pittori Genovesi, S. 35 u. f. von diesem Mahler erzählt, könnte man beynahe schließen, daß in Genua, zu seiner Zeit, die Mahlerey noch nicht zu den schönen Künsten, sondern zu den Handwerken gerechnet werden.) Joh. Wilh. Bauer († 1640) Sim. Laire († 1640) Jacq. Stella († 1647) Louis du Guernier († 1659) Giovb. Stefaneschi († 1659) Phil. Fruitiers (1660) Pet. Oliver († 1660) Balth. Gerbier († 1661) Bon. Bisi, Padre Vittorino gen. († 1662) Giovb. Borgonzone (1662) Giovanna Garzoni († 1670) Nic. Gaßner (1670) Joh. Bapt. van Duinen (1671) Sam. Cooper († 1672) Jacq. Bailly († 1679) Ct. Aubriet (1700) Alemans von Brüssel (1700) Jos. Werner († 1710) Elis. Sophie Cheron († 1711) Giovanna Maria Clementina (1720) Jacq. Phil. Ferrand († 1733) C. G. Klingstet († 1734) Rud. Manzoni (1739) Gius. di Liguoro (1740) Felicitas Sartori (1740) Maria Felicia Tibaldi (1740) Jac. Chret. Leblond († 1741) Jacq. Ant. Arlaud († 1743) Marolles (1750) Rosalba Carriera († 1757) Ismael Mengs († 1764) Gius. Camerata (1764) D. Lud. Melendez (1765) Jeanb. Massa († 1767) Ph. A. Baudouin († 1770) Franc. Boucher († 1770). C. Barber (1770) Gustav Andr. Wolfgang (1770) Mart. de Meytens († 1770) Jean Et. Liotard (1776) Ant. Fdr. König. († 1787) Dan. Chodowiecky — H. F. Füger — Nixon — Shelly — Andreas Westermeyer — — S. übrigens den Artikel Schmelzmahlerey.

## Minute.

(Baukunst.)

Der Name der kleinern Theile, in welche die Baumeister den Model eintheilen. Die meisten geben der Minute den dreyßigsten Theil des Models. Man sehe den Artikel Model.

## Mitleiden.

(Schöne Künste.)

Die liebenswürdige Schwachheit, der man den Namen des Mitleidens gegeben hat, verdienet in der Theorie der schönen Künste besonders in Betrach-

Betrachtung zu kommen. Verschiedene Werke der Kunst zielen blos darauf ab, uns diese Art von Wollust, die das Mitleiden mit sich führet, genießen zu lassen. Darum wollen wir hier die Natur und die Wirkungen dieser Leidenschaft betrachten, und hernach über den Gebrauch derselben in den schönen Künsten einiges anmerken.

Wir empfinden Mitleiden, indem wir andre Menschen, an deren Schiksal wir Antheil nehmen, für unglüklich halten; es sey daß sie selbst dabey leiden, oder nicht. Denn oft entsteht das größte Mitleiden, wenn wir andre unglüklich sehen, ob sie gleich selbst ihr Elend nicht fühlen, wie bey Wahnwitzigen geschieht. Das erste also, was zum Mitleiden erfodert wird, ist, daß wir andre für unglüklich halten; das zweyte, daß wir Antheil an ihrem Schiksal nehmen müssen. Sowol bey der einen als bey der andern dieser Bedingungen ist verschiedenes anzumerken, das eine nähere Ausführung erfodert.

Zuerst also richtet sich das Mitleiden nach den Vorstellungen, die wir selbst von dem Elend, oder Unglük haben. Wer niederträchtig genug ist, selbst keine Empfindung der Ehre zu haben, dem wird die Erniedrigung, oder Demüthigung, die einem andern wiederfährt, kein Mitleiden erweken; und so wird der, welcher den Besitz des Reichthums gering schätzet, kein Mitleiden mit dem haben, der sein Vermögen verloren hat; auch sogar alsdenn nicht, wenn es diesem schmerzhaft ist. Es giebt sogar Fälle, wo wir den über sein Elend klagenden schelten, und es ihm übel nehmen, daß er sich elend fühlet. So gewiß ist es, daß wir nur alsdenn Mitleiden haben, wo wir selbst leiden würden, wenn wir an des andern Stelle wären.

Die andere Erfoderniß zum Mitleiden ist, daß uns die Personen, deren Elend wir fühlen sollen, nicht gleichgültig seyen. Denn das Elend derer, für die man gleichgültig ist, macht keinen Eindruk; trifft es Personen, die man hasset, so macht es sogar Vergnügen. Aber auf den höchsten Grad steiget es, wenn das Elend Personen betrifft, für die man große Hochachtung, oder sehr zärtliche Zuneigung hat. Ueberhaupt ist ein Mensch nur in sofern zum Mitleiden geneigt, als er Achtung und Zuneigung gegen andre hat. Es giebt Menschen, die Niemand achten als sich, und die, welche ihnen angehören, und diese sind gegen alle Menschen hart und unempfindlich; — Große, die alles verachten, was unter ihrem Stand ist: diese haben nur mit Personen ihres Standes Mitleiden; sie sehen die Noth der geringern ohne die geringste Rührung. Nicht selten findet man Menschen, die so sehr in sich selbst verliebt, und dabey so kurzsichtig, und daher so ungerecht sind, daß sie jeden andern Menschen, der nicht so denkt und handelt wie sie es erwarten, verachten, oder gar hassen, und daher kein Mitleiden mit ihm haben. Daher kommt es, daß Menschen, die gegen ihre Freunde sehr mitleidig sind, ohne alles Gefühl des Mitleidens mit Feuer und Schwerdt gegen die wüthen, die in bürgerlichen, oder gottesdienstlichen Angelegenheiten von einer andern Parthey, als sie selbst sind. Ich habe einen Mann gekannt, der sich aus unmenschlichen Grausamkeiten ein Spiel machte, und für Mitleiden fast außer sich kam, wenn er eines seiner Kinder leiden sah. So wenig kann man auf das gute Herz eines Menschen den Schluß machen, wenn man ihn von Mitleiden gerührt sieht.

Der Dichter, der Thränen des Mitleidens will fließen machen, muß also

also nicht nur das Elend der Personen lebhaft schildern, sondern vorher unsre Hochachtung und Zuneigung für sie erweken. Beydes hat Shakespear in einem hohen Grade besessen. Auch Euripides kann darin als ein Muster angeführt werden, vorzüglich in Schilderung des Elends. Und wem wird hier nicht die Clarissa, oder die Clementina della Poretta, als vollkommene Muster beyfallen? Ist der hochachtungswürdige Mensch bey seinem Leiden noch geduldig, oder entsteht sein Elend ganz unmittelbar aus der Größe seiner Tugend, so steiget das Mitleiden auf den höchsten Grad. Im erstern Falle befindet sich Anchises in der Aeneis, der im größten Elende die andern in ihrem Mitleiden gegen ihn noch tröstet.

> Sic o! sic positum adfati discedite corpus.
> Ipse manu mortem inveniam; miserebitur hostis
> Exuviasque petet: facilis jactura sepulchri est *).

Für den andern Fall kann eine Scene aus Thomsons Tancred und Sigismunde angeführt werden, die jedem Menschen von Empfindung das Herz durchbohrt. Der alte Siffredi, der Sigismunde Vater, ist ein verehrungswürdiger Held, dem Tancred seine Errettung vom Tode, seine Erziehung, und zuletzt die Krone von Sicilien zu danken hat. Tancred verehret und liebet ihn auch als seinen Vater. Aber da dieser verliebte Jüngling erfährt, daß Siffredi, obgleich in der edelsten Absicht, und aus einem Uebermaaß von Tugend, seine Verbindung mit Sigismunde hintertreibet, bricht er in den heftigsten Zorn gegen ihn aus; nennt seinen Wohlthäter und Erretter einen alten Betrüger, und begegnet ihm wie einem Nichtswürdigen. Da auch Tancred selbst ein hochachtungs- und liebenswürdiger Jüngling ist, so übernimmt uns zugleich auch ein tiefes Mitleiden für ihn, der sich durch die Heftigkeit der Leidenschaft zu dieser Abscheulichkeit hinreißen läßt. Man wird ungewiß, ob man mehr mit Siffredi oder mit Tancred Mitleiden haben soll. Dies ist meines Erachtens eine der stärksten tragischen Scenen, die möglich sind.

*) Aeneid. L. II.

Der Redner, oder der Dichter, der sich vorsetzt, zum Mitleiden zu bewegen, muß wol bedenken, für was für eine Gattung Menschen er arbeitet; denn nach der Sinnesart und dem Charakter der Menschen richten sich ihre Vorstellungen von Elend und Unglük. Weichliche, verzärtelte Menschen werden mitleidig, wenn andre Ungemach, oder auch nur geringe körperliche Schmerzen ausstehen; und wer vorzüglich zur Zärtlichkeit und Liebe geneigt ist, fühlt bey einer unglüklichen Liebe das größte Mitleiden, wo ein andrer nur spotten würde. Es giebt Menschen, die nicht begreifen können, daß man unglüklich sey, so lange man Macht oder Reichthum besitzt, und dadurch in Stand gesetzt wird, sich alles, was zum Vergnügen der Sinne gehört, zu verschaffen. Wie die Menschen, nach einer gemeinen oder feinern Sinnesart, ihr Vergnügen an gröberen oder feineren Dingen finden, so urtheilen und empfinden sie auch verschiedentlich bey dem Elend, und darnach richtet sich nothwendig das Mitleiden.

Die unmittelbare Wirkung dieser Leidenschaft, in sofern sie durch die Werke der schönen Künste erregt wird, ist gar oft nur vorübergehend; eine bey dem Schmerz nicht unangenehme Empfindung, weil der Mensch alles liebet, was sein Gemüth ohne widrige daurende Folgen in Bewegung setzet *).

So

*) Man sehe, was hiervon im Artikel Leidenschaft III Th. S. 224 angemerkt worden.

So ist das Mitleiden, das wir mit dem Oedipus beym Sophokles haben. Es kann auf nichts abzielen. Doch giebt es auch Gelegenheiten, wo mehr damit ausgerichtet wird. Der Redner kann durch Erwekung des Mitleidens für einen Beklagten, ihn von der Strafe retten; oder wo das Mitleiden für einen Beleidigten rege gemacht wird, dem Beleidiger eine schwerere Strafe zuziehen. Aber die gute Wirkung des Mitleidens kann sich, wenn nur die Sachen recht behandelt werden, noch weiter erstrecken. Dieses verdienet eine nähere Betrachtung.

Wenn wir unter eigenem Schmerzen fremdes Elend sehen, das aus Bosheit, Uebereilung, oder blos unschiklichem Betragen andrer Menschen auf die Leidenden gekommen ist: so werden wir dadurch kräftig gewarnet, uns selbst vor solchem Betragen, dadurch andre unglüklich werden, sorgfältig zu hüten, und wir werden mit lebhaftem Unwillen die Bosheit verabscheuen, die andre elend gemacht hat. So wirkt das Mitleiden, das wir mit der Iphigenia und ihrer Mutter haben, Abscheu gegen die verdammte Ehr- und Herrschsucht des Agamemnons, der selbst das Leben einer liebenswürdigen Tochter aufgeopfert worden. Wer wird nicht, wenn ihn das Elend eines unterdrükten Volks bis zu Thränen gerühret hat, die Tyranney und jeden Unterdrüker auf ewig hassen? Wer kann, ohne dem Geiz zu fluchen, die mitleidenswürdige Scene betrachten, die Horaz so rührend schildert *)? Ueberhaupt also kann das Mitleiden dienen, Haß und Abscheu gegen solche Laster zu erweken, wodurch unschuldige Menschen unglüklich werden. Der Künstler verdienet unsern Dank, der die Scenen des Elends, das Laster über Unschuldige gebracht haben, so schildert, daß wir lebhaftes Mitleiden fühlen. Der gottlose boshafte Mensch wird freylich dadurch nicht gebessert; aber die Menschlichkeit gewinnt doch dabey, wenn er gehaßt und verabscheuet wird.

*) Od. L. II. Od. 18. vs. 26. ff.

Aber nicht nur ganz verworfene, sondern auch sonst noch gute Menschen, können, durch Leidenschaften verleitet, oder aus Uebereilung, aus Vorurtheil und mancherley Schwachheiten, andre Menschen elend machen. Das Mitleiden, das wir dabey empfinden, warnet uns ernstlich, daß wir gegen solche Schwachheiten auf guter Hut seyen. Wird nicht ein Vater sich hüten, einer sonst liebenswürdigen aber von Zärtlichkeit übereilten Tochter mit Härte zu begegnen, wenn er das Mitleiden über so mancherley Jammer, das eine solche Härte über ganze Familien gebracht hat, gefühlt, wenn er z. B. Shakespears Romeo und Juliette vorstellen gesehen? Welcher Jüngling, wenn er nicht ganz des Gefühls beraubet ist, wird sich nicht mit äußerster Sorgfalt in Acht nehmen, ein zärtliches Mädchen, zu dessen Besitz er nicht gelangen kann, zur Liebe gegen ihn zu verleiten, wenn er das Mitleiden gefühlt hat, das Clementinens Wahnwitz in jedem nicht ganz unempfindlichen Herzen auf das lebhafteste erweket?

Aus diesen und tausend andern Beyspielen erhellet, was für gute Wirkungen aus dem Mitleiden durch die Werke der schönen Künste erfolgen können. Vielleicht wäre es auch möglich, harte und unempfindliche Seelen, die durch fremde Noth noch nie gerührt worden, durch solche Werke allmählig empfindsam zu machen. Was sie bey den verschiedenen mitleidenswürdigen Scenen des Lebens noch nicht gefühlt haben, könnte ihnen vielleicht durch recht lebhafte Schil-

Schilderungen nach und nach fühlbar werden.

Allein es verdienet auch angemerkt zu werden, daß das Mitleiden, wie alle sonst unmittelbar gute Leidenschaften, schädlich werden kann, wenn es zu weit getrieben wird. Seiner Natur nach benimmt es immer der Seele von ihrer Stärke. Der Mensch aber bekommt seinen Werth mehr von den wirkenden, als von den leidenden Kräften; man kann sehr mitleidig und im übrigen sehr wenig werth, und keiner, nur ein wenig Anstrengung der Kräfte erfodernden, guten Handlung fähig seyn. Also könnte der übertriebene Hang zum Mitleiden in bloße Weichlichkeit ausarten. Alsdann würde es auch zu nichts mehr dienen, als daß der Mitleidige sich selbst durch seine Empfindsamkeit elend machte. Wie es oft geschieht, daß Menschen vor allzugroßen Schmerzen elend werden, und zur Erleichterung ihres eigenen Elendes nichts mehr thun können: so kann auch der, den das Mitleiden niederdrükt, in manchen Fällen dem Elenden wenig Hülfe leisten. Und wie es nicht mehr heilsame Empfindsamkeit, sondern höchstschädliche Schwachheit ist, jede uns betreffende Beschwerlichkeit lebhaft zu fühlen: so ist ein ähnliches Gefühl für andre keine tugendhafte Regung. Das Mitleiden muß sich nicht auf geringe und in ihren Folgen nüzliche Ungemächlichkeiten, vielweniger auf blos eingebildetes Elend erstreken. Warum wollte man z. B. mit Leuten, die harter Arbeit gewohnt sind, die damit zufrieden, sich ihren täglichen Unterhalt dadurch schaffen, und zugleich nothwendige Geschäffte, derer die Gesellschaft nicht entbehren kann, verrichten, Mitleiden haben? Oder warum sollte man weichliche Menschen, die von jeder Beschwerlichkeit niedergedrükt werden, durch Mitleiden noch zaghafter machen? Also gilt auch von dieser an sich liebenswürdigen Leidenschaft, was Aristoteles mit Recht von allen sittlichen Eigenschaften fodert, sie muß das Mittelmaaß nicht viel überschreiten.

Aus diesen Betrachtungen über die Natur und die Folgen des Mitleidens kann der Künstler lernen, was er in Absicht auf dasselbe zu thun hat. Will er Mitleiden erweken, so muß er das Elend, das unsre Empfindsamkeit reizen soll, lebhaft schildern; für die leidenden Personen muß er uns einnehmen, muß ihre Unschuld, ihre Tugend, die ein besseres Schiksal verdiente, oder ihre Gelassenheit und Geduld; daneben ihr Leiden; die Unmöglichkeit, daß sie sich selbst helfen, uns fühlen lassen; er muß uns helfen, uns selbst in die Umstände der Leidenden zu sezen, damit wir alles recht fühlen; denn muß er bisweilen das Mitleiden selbst, das er, oder andere bey dieser Sache schon fühlen, so lebhaft, als ihm möglich ist, ausdrüken; weil dieses allein uns schon zu derselben Empfindung reizet. Dieses alles bedarf keiner weitern Ausführung.

Mit reifer Ueberlegung hat der Künstler zu bedenken, wohin das Mitleiden, das er in uns rege machen will, abzielen könne, oder müsse. Werke, die auf blos vorübergehendes unfruchtbares Mitleiden abzielen, in welchem Falle vielleicht die meisten Trauerspiele sind, so angenehm sie auch sonst seyn mögen, sind von keiner großen Wichtigkeit, wo sie nicht durch Nebensachen wichtig werden. Vorzüglich wähle der Künstler einen Stoff, wodurch er Mitleiden erwekt, dessen Wirkungen, wie vorher gezeigt worden, heilsam sind, wodurch er Abscheu oder Feindschaft gegen Grausamkeit, Bosheit und gegen Laster, Furcht vor Schwachheiten und Vergehungen,

gen, dadurch andre elend werden können, auf eine dauerhafte Weise in die Gemüther pflanzen kann. Aber er hüte sich, uns ein blos eingebildetes Elend, als ein wirkliches vorzustellen. Er fodre nicht von uns, daß wir mit einem König Mitleiden haben, der durch unverzeihliche Schwachheit darum sich unglüklich fühlt, weil er seine Neigung zu einer Buhlerin dem Besten des Staats aufzuopfern nicht im Stande ist. Dieses verdienet mehr unsern Unwillen, als unser Mitleiden. Er mache uns nicht weichherzig, wenn Cato den Untergang der Freyheit nicht überleben will, und sich von dem weit größern Elend, der Schmeichler eines Tyrannen, oder allenfalls auch nur der Zeuge seiner Handlungen zu seyn, durch einen freywilligen Tod befreyt; oder wenn ein rechtschaffener Mann, wie Phocion, ein Opfer der Tyranney wird, da sein Tod uns mit Hochachtung für ihn erfüllet. Der Held bedarf unsers Mitleidens nicht, und den Tyrannen verabscheuen wir, ohne erst durch dieses Mitleiden dazu vermocht zu werden.

## Mittelfarben.

(Mahlerey.)

Man ist über die Bedeutung dieses Worts nicht überall einstimmig. Der Hr. von Hagedorn merkt an*), daß diejenigen den Sinn desselben zu sehr einschränken, die nur die Schattirungen, die zu den Halbschatten gebraucht werden, darunter verstehen, da man auch in dem ganzen Lichte Mittelfarben haben muß; er dehnet auch die Benennung sogar auf die Farben aus, wodurch die Wirkung der Wiederscheine besonders ausgedrükt wird. Nach diesen Begriffen gehört jede Farbe oder jede Tinte, die aus Vereinigung zweyer in einander übergehender Farben entstehet, oder derselben zu Hülfe kommt, zu den Mittelfarben. Die Mittelfarben aber bekommen nach ihrem Ursprung und ihrer Anwendung verschiedene Namen. In sofern sie aus ganzen Farben durch Verminderung ihrer Stärke entstehen, werden sie gebrochene Farben genennt; und indem sie zu Schattirungen zwischen Licht und Schatten gebraucht werden, bekommen sie den Namen der Halbschatten und der Zwischenfarben.

Ueberhaupt also gehören alle Tinten, wodurch die eigenthümliche Farbe eines Gegenstandes von dem höchsten Licht allmählig abnimmt, es sey, daß sie sich in ganzen oder halben Schatten verlieret, oder nur in eine andere weniger helle Farbe herübergeht, zu den Mittelfarben. Man sieht Köpfe von van Dyk, an denen man keine Schatten wahrnimmt, ob sie sich gleich vollkommen runden. Diese Wirkung ist eben sowol den Mittelfarben zuzuschreiben, als die ähnliche Wirkung, die durch Licht und Schatten erhalten wird. Die meisten Farben also, die von dem Pinsel auf das Gemählde getragen werden, sind Mittelfarben, und durch sie wird die wahre Haltung und Harmonie hervorgebracht. Die flache chinesische Mahlerey unterscheidet sich von der unsrigen durch den gänzlichen Mangel der Mittelfarben.

Einigermaßen könnte die Haltung ohne Mittelfarben, durch dunkele Schraffirungen erreicht werden, wovon wir an vielen Kuperstichen etwas Aehnliches sehen. Aber die wahre Farbe der Natur, die wunderbare Harmonie, da aus unzähligen Tinten, deren jede ihre besondere Farbe hat, nur ein einziges warmes und duftendes Farbenkleid des Nakenden entsteht, so wie der liebliche Schmelz und das Durchsichtige,

*) S. Betrachtungen über die Mahlerey. S. 681.

tige, wodurch, wie Hagedorn sich glüklich ausdrükt*), die Schatten gleichsam nur über die Gegenstände schweben, dieses ist die Wirkung der Mittelfarben.

Also hängt die wahre Vollkommenheit des Colorits ganz von den Mittelfarben ab. Sie sind es, die uns in den schönsten Gemählden der Niederländer bezaubern, und uns vergessen machen, daß wir ein Gemählde sehen. Ohne sie kann kein Gemählde in Erfindung, Zeichnung und Anordnung groß seyn; kein aus der Natur nachgeahmter Gegenstand aber sein wahres Ansehen bekommen. Nur ein außerordentlicher Fleiß, den viele an den holländischen Mahlern zu verachten scheinen, von einem höchst empfindsamen Auge unterstützt, führet zu der Fertigkeit die wahren Mittelfarben der Natur zu entdeken, und die Gegenstände in der vollkommenen Färbung der Natur vorzustellen.

Nichts würde vergeblicher seyn, als den jungen Mahler durch Regeln in der Kunst der Mittelfarben unterrichten zu wollen. Hat er das feine Gefühl, was dazu erfodert wird, so kann man ihm weiter nichts sagen, als daß ihm eine genaue Beobachtung der Natur und der wunderbarer Werke der Niederländer empfohlen wird.

*) Betrachtungen über die Mahlerey S. 302.

## Mittelstimmen.

(Musik.)

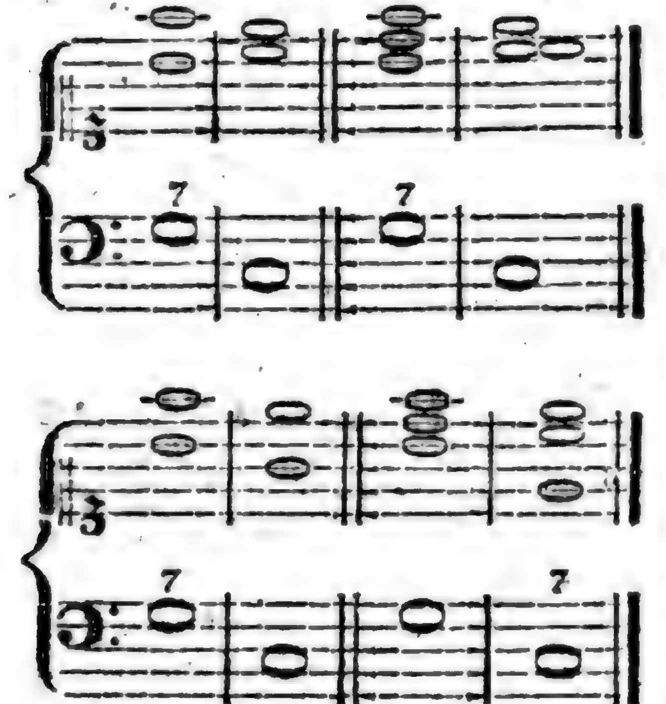
Sind in einem Tonstük die Stimmen, welche außer dem begleitenden Basse den Hauptgesang durch harmonische Ausfüllungen begleiten. Denn in vielstimmigen Sachen, da jede Stimme ebenfalls eine Hauptmelodie hat, würde dieser Name unrecht den zwischen dem Basse und dem Discant liegenden Stimmen gegeben werden. Die Mittelstimmen haben nie eine nach allen Theilen ausgearbeitete Melodie. Zwar ist es allemal ein großer Mangel, wenn sie ganz ohne Gesang und für sich bestehenden Ausdruk sind; aber ihre Melodie muß sehr einfach seyn, damit sie den Hauptgesang, den sie gleichsam nur von weitem begleiten, nicht verdunkeln mögen.

Die Hauptmelodie ist allemal das Wesentliche des Tonstüks*), nach ihr der Baß, der die Harmonie leitet; die Mittelstimmen müssen aus der Harmonie, oder Folge der Accorde die schiklichsten Töne zur Unterstützung des Gesanges nehmen. Sind sie selbst ohne alle Melodie und nur aus einzelen, zwar in der Harmonie richtigen, aber unter sich nicht zusammenhangenden Tönen zusammengesetzt; ist darin nichts von Takt und Rhythmus: so leisten sie auch wenig Hülfe, und es wäre in solchem Fall eben so gut, daß die Hauptstimme blos durch den Generalbaß begleitet würde. Zu dem kommt noch, daß in solchem Falle diejenigen, welche die Mittelstimmen spielen, den Ausdruk des Stüks nicht empfinden, folglich nicht einmal, wie es seyn sollte, ihn durch guten Vortrag unterstützen können.

Also ist nothwendig, daß jede Mittelstimme einen mit der Hauptmelodie im Charakter übereinstimmenden Gesang habe, der höchst einfach sey. Nur da, wo die Hauptstimme entweder pausirt, oder aushaltende Töne hat, ist den Mittelstimmen erlaubt, einige eigene Sätze, oder Gedanken vorzutragen, wenn es nur auf eine Art geschieht, die dem Hauptgesang keinen Abbruch thut. Man nimmt in die Mittelstimmen diejenigen zur vollen Harmonie gehörigen Töne, die weder der Baß noch die Haupt-

*) S. Melodie.

Hauptstimme haben. Aber einem bessern Gesang dieser Mittelstimmen zu gefallen, wird auch wohl ein solcher Ton weggelassen, und dagegen ein anderer verdoppelt. Dieses muß vornehmlich in Mittelstimmen, die deutlich gehört werden, bey Leittönen, die darin vorkommen, beobachtet werden. Darum ist in folgenden Beyspielen
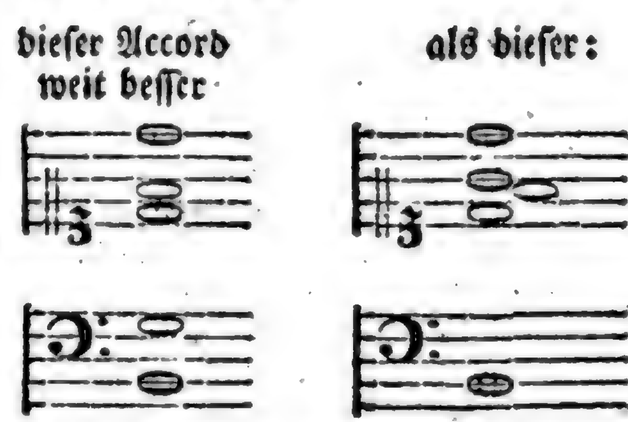


das erste und zweyte, da das Subsemitonium in der Mittelstimme seinen natürlichen Gang über sich nimmt, den beyden andern, da die Töne mannichfaltiger sind, vorzuziehen.

Es ist eine Hauptregel, daß die Mittelstimmen sich in den Schranken ihrer Ausdehnung halten, und nicht über die Hauptstimme in der Höhe heraustreten, weil diese dadurch würde verdunkelt werden. Auch muß man sich nicht einfallen lassen, einen Gedanken in der Hauptstimme abzubrechen, und seine Fortsetzung einer Mittelstimme zu überlassen.

Ueberhaupt gehört mehr, als bloße Kenntniß der Harmonie, zu Verfertigung guter Mittelstimmen. Ohne feinen Geschmak und scharfe Beurtheilung werden sie entweder zu einem die Melodie verdunkelnden Geräusch, oder zu einem gar nichts bedeutenden Geklapper.

Die beste Wirkung thun die Mittelstimmen, in denen die zur Vollständigkeit der Harmonie nöthigen Töne auch zugleich eine singbare Melodie ausmachen. Am reinesten klinget die Harmonie, wenn die Töne in den Mittelstimmen so vertheilt sind, daß alle gegen einander harmoniren. So klinget z. B.

dieser Accord weit besser　　　　als dieser:



weil hier wegen der an einander liegende Töne f und g eine Secunde gehört wird. Unangenehm werden die Mittelstimmen, wenn die Harmonie, wie bisweilen in den Werken großer Harmonisten, die gerne ihre Kunst zeigen wollen, geschieht, zu sehr mit Tönen überhäuft ist. Daher lassen bisweilen gute Melodisten in Arien, die vorzüglich einen gefälligen Gesang haben sollen, die Bratsche mit dem Baß im Unisonus gehen. Wie die Mittelstimmen zu Arien zu behandeln seyen, kann man am besten aus den Graunischen Opern sehen.

Keinen geringen Vortheil zieht man aus den Mittelstimmen in gewissen Stüken daher, daß eine derselben die Bewegung richtig bezeichnet, wenn sie durch die Melodie, wie oft geschieht, nicht deutlich angezeiget wird. Davon giebt die Graunische Arie aus der Oper *Cleopatra*: Ombra amata etc. ein schönes Beyspiel. Die Hauptmelodie hat einfache aushaltende Töne, die den Gesang höchst pathetisch machen; die Mit-

Mittelstimmen aber geben die Bewegung an.

## Model.

(Baukunst.)

Die Einheit, nach welcher in der Baukunst die verhältnißmäßige Grösse jedes zur Verzierung dienenden Theils bestimmt wird. Indem der Baumeister den Aufriß gewisser Gebäude zeichnet, mißt er die Theile nicht nach der absoluten Größe in Fußmaaß, sondern blos nach der verhältnißmäßigen, in Modeln und dessen kleinern Theilen. Der Model ist nämlich keine bestimmte Größe, wie ein Fuß, oder eine Elle, sondern unbestimmt, die ganze oder halbe Dike einer Säule. Ist die Säule sehr hoch, und folglich auch sehr dik, so ist der Model groß; ist die Säule klein, so wird auch der Model klein.

Vitruvius, und seinem Beyspiel zufolge Palladio, Serlio und Skammozzi nehmen überall die ganze Dike der Säule; nur in der dorischen Ordnung nehmen die drey ersten die halbe Säulendike zum Model an. Wir haben, nach dem Beispiel vieler andrer, die halbe Säulendike durchaus zum Model angenommen.

Da in jedem Gebäude Theile vorkommen, deren Größe weit unter dem Model ist, so muß dieser in kleinere Theile eingetheilt werden. Die meisten Baumeister theilen ihn in 30 Theile ein, die sie Minuten nennen: wir folgen dem Goldmann, der den Model in 360 Theile eintheilt. Nach diesen Erläuterungen müssen alle Bestimmungen der Verhältnisse verstanden werden, welche in den, die Baukunst betreffenden Artikeln dieses Werks vorkommen.

Der Baumeister, welcher einen Plan macht, hat zwey Maaßstäbe, nach denen er sich richten muß, den, welcher die absoluten Größen angiebt, und der folglich nach Ruthen, Fuß und Zoll eingetheilt ist, und denn den, wodurch er die Verhältnisse bestimmt, und der nach Modeln und dessen Theilen abgetheilt ist. Er muß also wissen, den Modelmaaßstab mit dem andern zu vergleichen. Gesetzt, es wäre einem aufgegeben, ein Gebäude von jonischer Art aufzuführen: der Platz, den es einnehmen soll, wird ihm gezeigt; er mißt denselben nach Ruthen und Fuß aus. Aus der Größe dieses Platzes wird auch die Höhe des Gebäudes von ihm dergestalt bestimmt, daß es nach Maaßgebung seines Gebrauchs und des Platzes, den es einnimmt, wol proportionirt werde: die Höhe wird also zuerst nach Ruthen- und Fußmaaß bestimmt, und daraus muß hernach die Größe des Models hergeleitet werden.

Man nehme an, der Baumeister habe gefunden, daß sein Gebäude von einer durchgehenden jonischen Ordnung, von der Erde bis oben an den Kranz, 60 Fuß hoch seyn müsse. Um nun die Zeichnung machen zu können, muß er nothwendig einen Maaßstab nach Modeln haben, folglich muß er wissen, wie viel Fuß und Zoll der Model sey. Er weiß, daß die ganze Ordnung vom Fuß der Säule bis oben an den Kranz 21 Model seyn muß*); mithin müssen 60 Fuß 21 Model geben, wenn nämlich die Säulen mit ihren Füßen gerade auf dem Boden stehen. In diesem Fall also nimmt man den 21 sten Theil von 60 Fuß, das ist, 2 Fuß 10 Zoll $3\frac{2}{21}$ Linie für den Model. Hieraus ist offenbar, wie in andern Fällen zu verfahren wäre.

Wollte man dem Gebäude einen durchlaufenden Fuß von 6 Fuß hoch geben, und die Säulen erst auf diesen Fuß stellen: so würde die Säulenordnung nur noch 54 Fuß hoch wer-

*) S. Säulenordnung.

werden; mithin wäre alsdenn der Model nur der 21ste Theil von 54 Fuß oder 2 Fuß 5 5/7 Zoll. Wollte man noch überdem die Säulen auf Säulenstühle stellen, und diesen 4 Model geben: so ist klar, daß die ganze Höhe der Ordnung alsdenn von 25 Modeln müßte genommen werden. Mithin wäre in diesem Fall ein Model der 25ste Theil von 60 oder von 54 Fuß.

Vignola, der jeder Säulenordnung ihre eigne Höhe giebt, findet den Model auf folgende Weise. Er theilt die ganze Höhe in 19 Theile. Davon nimmt er 4 Theile zum Postament, 3 zum Gebälke und die übrigen 12 für die Säule. Will man kein Postament haben, so wird die ganze Höhe in fünf Theile getheilt, davon einer zum Gebälke, und vier zur Säule gerechnet werden. Wobey aber offenbar ist, daß das Verhältniß des Gebälkes zur Säule in den zwey Fällen nicht dasselbe bleibet.

Dieses gilt nur von den Gebäuden von einer einzigen durchgehenden Ordnung. Sollen zwey oder mehr Ordnungen auf einander kommen, so hat nothwendig jede Ordnung ihren besondern Model. In zwey auf einander stehenden Ordnungen muß der Model der obern zu dem Model der untern, auf welcher jene steht, sich verhalten, wie die Dike des untern Stammes zu der Dike des eingezogenen Stammes *). Alsdenn wird die Berechnung des Models etwas schwerer. Ein Beyspiel aber kann hinlänglich seyn, die Art dieser Berechnung zu lehren.

Laßt uns setzen, es müsse ein Gebäude 100 Fuß hoch, von zwey über einander stehenden Ordnungen, einer niedrigen und einer hohen, aufgeführt werden, und die Säulen sollen auf Postamenter von vier Modeln kommen. Auf diese Art wird die ganze Höhe der untern niedrigen Ordnung 24 Model, der höhern aber 28 Model seyn *). Mithin müssen die 24 Model der niedrigen und die 28 Model der höhern Ordnung hundert Fuß ausmachen. Allein dabey muß auch diese Bedingniß statt haben, daß die obern Model zu den untern sich verhalten wie 4 zu 5. Denn so verhält sich die untere Dike der niedrigen Säule zu der obern Dike. Wenn man also für den untern Model $x$ setzet, und für den obern $y$, so müssen diese beyde Bedingnisse erfüllt werden:

1. daß $x : y = 5 : 4$.
2. daß $24x + 28y = 100$.

Daher findet man $x$ oder den untern Model $2\frac{9}{58}$ Fuß; den obern aber 1 Fuß und $\frac{21}{29}$. Diesemnach würde das untere Geschoß 24 mal $2\frac{9}{58}$, oder $51\frac{21}{29}$ Fuß, das obere $48\frac{8}{29}$ Fuß hoch werden.

Wiewol der Model keine bestimmte Größe hat, so hat man doch noch kein so großes Gebäude gesehen, dessen Model über vier Fuß, noch ein so kleines, dessen Model unter einem Fuß gewesen wäre. Außer dem Model, wodurch die Verhältnisse der Haupttheile bestimmt werden, giebt es noch einen andern, der blos zur Verzierung der Thüren und Fenster gebraucht wird. Sind an diesen Oeffnungen Säulen, so wird der Model, so wie der Hauptmodel, nach der Säulendike genommen. Werden aber diese Oeffnungen blos mit Einfassungen verzieret, so kann füglich die Höhe des Gesimses zum Model genommen werden.

# Modell.

(Zeichnende Künste.)

So nennet man die Person, welche in Zeichnungsschulen von dem Meister derselben, nakend und in einer von



*) S. Ueberstellung.

*) S. Säulenordnung.

von ihm gewählten Stellung hingestellt wird, damit die Schüler darnach zeichnen können. Doch wird der Name bisweilen auch andern aus Thon, Gyps, oder einer andern Materie gebildeten Figuren oder Formen gegeben, nach welchen ein Werk gezeichnet, oder gebildet wird. Wenn von Mahleracademien die Rede ist, so bedeutet Modell insgemein einen lebendigen Menschen, der wegen seiner Schönheit und gutem Verhältniß aller Gliedmaaßen den Nachzeichnern zum Muster dienet. Modelliren nennt man Formen aus Wachs oder Thon bilden, welche hernach zu Mustern dienen. Wenn nämlich der Bildhauer ein Werk von Holz, Stein oder Metall verfertigen soll, so kann er nicht wie der Mahler sich mit einer davon gemachten Zeichnung, in welcher die Gedanken entworfen, und allmählig in völliger Reife vorgestellt werden, behelfen; er muß nothwendig ein seinem künftigen Werk ähnliches und wirklich körperliches Bild vor sich haben. Dieses wird von einer gemeinen, zähen und weichen Materie gemacht, damit man mit Leichtigkeit so lange daran ändern, davon wegnehmen, oder dazu setzen könne, bis man das Bild so hat, wie es die Phantasie, oder die Natur, dem Künstler zeiget. Erst, wenn das Modell vollkommen fertig ist, nimmt der Bildhauer den Marmor zur Hand, den er so genau als möglich nach seinem Modell aushaut. Das Modelliren ist also dem Bildhauer eben so nothwendig, als das bloße Zeichnen dem Mahler. Aber in gar viel Fällen ist es auch diesem beynahe unentbehrlich. Es kommt ihm nicht nur in einzelen Figuren, sondern vornehmlich bey Gruppirung derselben und zur genauen Beobachtung des Lichts und Schattens, auch der Perspektiv sehr zu statten, wenn er seine Figuren in den Stellungen, die er ihnen zu geben gedenkt, modelliren, und denn in Gruppen nach der ihm gefälligen Anordnung vor sich setzen kann *). Es ist deswegen den Anfängern der Mahlerey sehr anzurathen, daß sie mit der Zeichnung auch das Modelliren lernen, wovon verschiedene große Mahler guten Vortheil gezogen haben.

## Modulation.

(Musik.)

Das Wort hat zweyerley Bedeutung. Ursprünglich bedeutet es die Art, eine angenommene Tonart im Gesang und der Harmonie zu behandeln, oder die Art der Folge der Accorde vom Anfange bis zum Schluß, oder zur völligen Ausweichung in einen andern Ton. In diesem Sinn braucht Martianus Capella das Wort Modulatio; und in diesem Sinne kann man von den Kirchentonarten sagen, jede habe ihre eigene Modulation, das ist, ihre eigene Art fortzuschreiten, und Schlüsse zu machen. Gemeiniglich aber bezeichnet man dadurch die Kunst, den Gesang und die Harmonie aus dem Hauptton durch andre Tonarten vermittelst schiklicher Ausweichungen durchzuführen, und von denselben wieder in den ersten, oder Hauptton, darin man immer das Tonstük schließt, einzulenken.

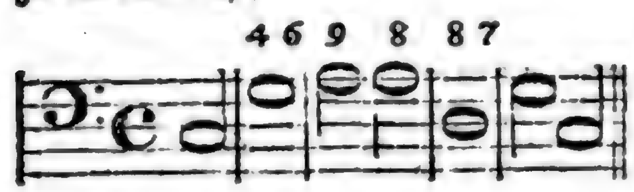
In ganz kurzen Tonstüken also, die durchaus in einem Ton gesetzt sind, oder in langen Stüken, da man im Anfang eine Zeitlang in dem Hapttone bleibet, ehe man in andre ausweichet, bestehet die gute Modulation darin, daß man mit gehöriger Mannichfaltigkeit den Gesang und die Harmonie eine Zeitlang in dem angenommenen Tone fortsetze, und am Ende darin beschließe. Dieses erfodert wenig Kunst. Es kommt blos darauf an, daß

*) S. Anordnung I Th. S. 157.

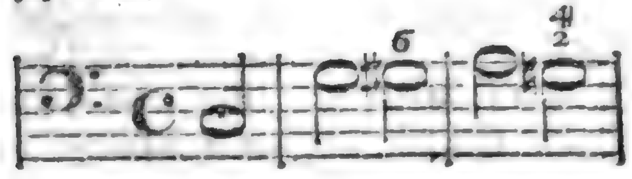
daß gleich im Anfange der Ton durch den Klang seiner wesentlichen Saiten, der Octav, Quint und Terz dem Gehör eingepräget werde; hernach, daß der Gesang, so wie die Harmonie, durch die verschiedenen Töne der angenommenen Tonleiter durchgeführt, hingegen keine derselben fremde Töne, weder im Gesang noch in der Harmonie, gehört werden.

Dabey ist aber eine Mannichfaltigkeit von Accorden nothwendig, damit das Gehör die nöthige Abwechslung empfinde. Man muß nicht, wie magere Harmonisten thun, nur immer sich auf zwey oder drey Accorden herumtreiben, oder in Versetzungen wiederholen, vielweniger, ehe das Stük oder der erste Abschnitt zu Ende gebracht worden, wieder in den Hauptton schließen; und dadurch auf die Stelle kommen, wo man anfänglich gewesen ist.

Die Regel, daß man nur solche Töne hören lasse, die der angenommenen Tonleiter zugehören, darf auch eben nicht auf das strengste beobachtet werden. Es geht an, daß man, ohne den Ton, darin man ist, zu verlassen, oder das Gefühl desselben auszulöschen, eine ihm fremde Saite berühre. Aber es muß nur wie im Vorbeygang geschehen, und man muß sie sogleich wieder verlassen. Man könnte in C dur, anstatt also zu moduliren,




auch wohl auf folgende Weise fortschreiten,







ohne daß durch die zwey fremden Töne, die hier gehört werden, das Gefühl der Tonleiter C dur ausgelöscht würde. Nur müssen nicht solche fremde Töne genommen werden, die der Tonleiter völlig entgegen sind, wie wenn man in C dur Cis oder Dis hören ließe; denn dadurch würde sogleich das Gefühl einer sehr entfernten Tonart erwekt werden.

Man kann auf diese Weise ganze Stüke, oder Abschnitte von zwölf, sechszehn und mehr Takten machen, ohne langweilig zu werden *). Dieses sey von der Modulation in einem Ton gesagt.

Die andere Art, oder das, was man insgemein durch Modulation verstehet, erfodert schon mehr Kenntniß der Harmonie, und ist größern Schwierigkeiten unterworfen. Es ist kein geringer Theil der Wissenschaft eines guten Harmonisten, längeren Stüken durch öfteres Abwechseln des Tones eine Mannichfaltigkeit zu geben, wobey keine Härte, die aus schnellen Abwechslungen entsteht, zu fühlen sey. Dieser Punkt verdienet demnach eine genauere Betrachtung.

Von der Nothwendigkeit, in längern Stüken Gesang und Harmonie durch mehrere Töne hindurch zu führen, zuletzt aber wieder auf den ersten Hauptton zu kommen, und von den Ausweichungen und Schlüssen, wodurch diese Modulation erhalten wird, ist bereits in einem andern Artikel gesprochen worden **), den Anfänger hier vor Augen haben müssen. Dort ist auch gezeiget worden, wie die ver-



*) Man sehe, was hierüber in dem Artikel Fortschreitung angemerkt worden.

**) S. Art. Ausweichung.

schiedenen Töne am natürlichsten und ungezwungensten auf einander folgen können, und wie lange man sich ohngefähr in jedem neuen Ton aufhalten könne, ohne sich ganz in der Modulation zu verirren. Aber man muß wol merken, daß jene Regeln nur gelten, in sofern es um einen gefälligen und wolfließenden Gesang zu thun ist. Der Ausdruk und die Sprache der Leidenschaft erfodern oft ein ganz anderes Verfahren. Wenn sich die Empfindung schnell wendet, so muß auch der Ton schnell abwechseln. Also bleibet uns hier noch übrig, von den allgemeinen Regeln der guten Modulation zu sprechen.

Sie ist nicht in allen Arten der Tonstüke denselben Regeln unterworfen. Das Recitativ erfodert meistentheils eine ganz andere Modulation, als der eigentliche Gesang; die Tanzmelodien und die Lieder sind in der Modulation sehr viel eingeschränkter, als die Arien, und diese mehr, als große Concerte. Also kommt bey der Modulation die Natur des Stüks und besonders seine Länge zuerst in Betrachtung. Hernach muß man auch bedenken, ob die Modulation blos eine gefällige Mannichfaltigkeit und Abwechslung zur Absicht habe, oder ob sie zur Unterstützung des Ausdruks dienen soll. Dergleichen Betrachtungen geben dem Tonsetzer in besondern Fällen die Regeln seines Verhaltens an, und zeigen ihm, wo er weiter von dem Hauptton ausschweifen könne, und wo er sich immer in seiner Nachbarschaft aufhalten müsse; wo er schnell und allenfalls mit einiger Härte in entfernte Töne zu gehen hat, und wo seine Ausweichungen sanfter und allmählig seyn sollen. Lauter Betrachtungen von Wichtigkeit, wenn man sicher seyn will, für jeden besondern Fall die beste Modulation zu wählen.

Durch die Modulation kann der Ausdruk sehr unterstützt werden. In Stüken von sanftem und etwas ruhigem Affekt muß man nicht so oft ausweichen, als in denen, die ungestümere Leidenschaften ausdrüken. Empfindungen verdrießlicher Art vertragen und erfodern sogar eine Modulation, die einige Härte hat, da ein Ton gegen den nächsten eben nicht allzusanft absticht. Wo alles, was zum Ausdruk gehöret, in der größten Genauigkeit beobachtet wird, da sollte auch die Modulation so durch den Ausdruk bestimmt werden, daß jeder einzele melodische Gedanke in dem Ton vorkäme, der sich am besten für ihn schiket. Zärtliche und schmerzhafte Melodien sollten sich nur in Molltönen aufhalten; die muntern Durtöne aber, die in der Modulation des Zusammenhanges halber nothwendig müssen berührt werden, sollten gleich wieder verlassen werden.

Es ist einer der schweresten Theile der Kunst, in der Modulation untadelhaft zu seyn. Deswegen ist zu bedauern, daß die, welche über die Theorie der Kunst schreiben, sich über diesen wichtigen Artikel so wenig ausdähnen, und genug gethan zu haben glauben, wenn sie zeigen, wie man mit guter Art von dem Haupttone durch den ganzen Zirkel der 24 Töne herumwandeln, und am Ende wieder in den ersten Ton einlenken solle. Die Duette von Graun können hierüber zu Mustern dienen.

* *

(*) Außer den, bey dem Art. Accord angeführten, größtentheils hieher gehörigen Schriften, findet sich im 4ten Bd. S. 688 der Burneyschen History of Musik ein Werk von Jos. Frick, On Modulation and Accompani-

paniment, Lond. 1782. angezeigt, dessen Innhalt ich aber nicht näher zu bestimmen weiß. — —

## Monochord.

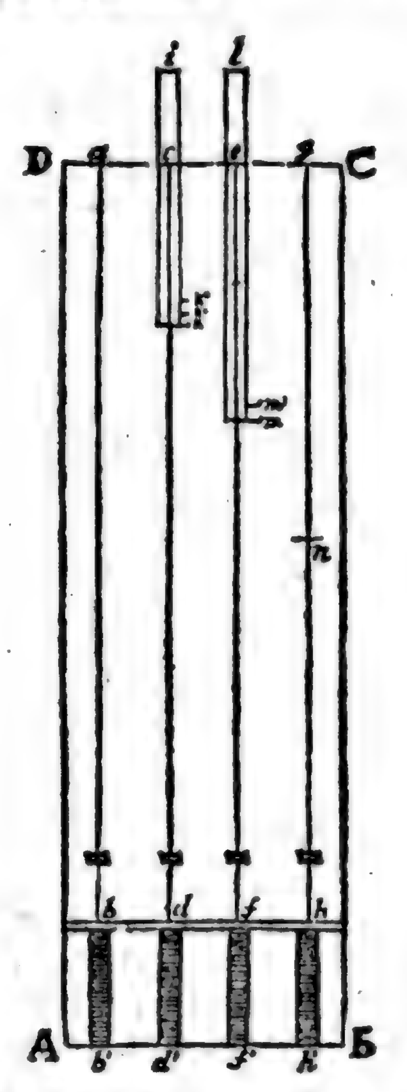
(Musik.)

Ein Instrument von einer einzigen Sayte mit einem beweglichen Stäg und mit Eintheilungen, wodurch man sehen kann, wie der Ton der Sayte nach Verhältniß ihrer ab- und zunehmenden Länge höher oder tiefer wird. Die Alten nannten diese Sayte den Canon. Man macht die Monochorde bisweilen von drey oder vier Sayten, damit man nach genau abgemessener Länge jeder Sayte den Grundton mit seiner vollen Harmonie auf dem Instrument haben könne. Bessern Klanges halber wird dasselbe hohl, mit einem Resonanzboden, und mit Tasten zum Anschlagen der Sayten gemacht.

Wiewohl in der Musik das Gehör in Absicht auf den Wolklang der einzige Richter ist, auch vermuthlich alle alten und neuen Tonleitern und Temperaturen, in sofern die Instrumente wirklich darnach gestimmt sind, blos durch das Gehör gefunden worden: so muß sich dadurch Niemand verführen lassen, zu glauben, daß die mathematische Bestimmung der Intervalle, die das Monochord an die Hand giebt, etwas unnützes sey. Sie leitet nicht nur auf die Entdekung der wahren Ursachen aller Harmonie*), sondern dient auch noch zu verschiedenen nützlichen Beobachtungen, wie wir bald zeigen werden; besonders wenn man ein Monochord hat, auf welchem die Sayten durch Gewichter können gespannt werden.

*) S. Consonanz.

Man stelle sich vor ABCD sey der Kasten zu einem Monochord, ab, cd, ef, gh seyen vier




gleich lange und gleich stark gespannte Sayten; bb', dd', ff', hh', seyen die Tasten, vermittelst deren die Sayten durch Federn oder Hämmerchen können in Klang gesetzt werden; i k und l m seyen Schieber, an den Enden k und m mit Stägen versehen, so daß von dem Anschlagen der Tasten dd' und ff', von der zweyten und dritten Sayte nur die Längen k d und m f klingen; endlich sey auch bey n genau auf der halben Länge der vierten Sayte, ein Stäg gesetzt, so daß nur die halbe Sayte n h klinge.

Um nun den Gebrauch eines solchen Monochords zu begreifen, ist vor allen Dingen zu merken, daß die Töne solcher gleich diken und gleich gespannten Sayten um so viel höher werden, als die Sayten in der Länge abnehmen. Man setze, die Sayten

a b

ab, cd, ef und gh seyen alle im Unisonus gestimmt, und geben den Ton an, der gemeiniglich mit dem Buchstaben C bezeichnet wird. Würde man nun auf einer Saite gh den Stäg gerade auf die Hälfte der Saite in n setzen, so würde die halbe Saite nh den Ton c, die Octave von C angeben; und wenn der Schieber lm so weit eingeschoben würde, daß mf gerade $\frac{2}{3}$ der ganzen Länge der Saite ef oder ab wäre, so gäbe die Saite mf die reine Quinte von C oder G; und wenn ik so weit eingeschoben würde, daß die Länge kd genau $\frac{4}{5}$ der ganzen Saite wäre, so gäbe kd die reineste große Terz von C. Bequemer für den wirklichen Gebrauch wäre es, wenn die vier ledigen Saiten, ehe die Stäge daran kommen, so gestimmt wären, daß der Ton der ersten ab, eine reine Octave tiefer, als die Töne der drey andern wäre.

Dieses vorausgesetzt, kann man leicht sehen, wie ein solches Instrument zur Prüfung einer Temperatur könne gebraucht werden. Ein Beyspiel wird die Sache am besten erläutern. Gesetzt also, man wollte die Kirnbergerische Temperatur prüfen, nachdem man sie einmal durch Zahlen nach den Längen der Saiten ausgedrükt hat *). Da die Reinigkeit der Harmonie hauptsächlich auf der Beschaffenheit des Dreyklanges beruhet, indem die Consonanzen die wenigsten Abweichungen von der vollkommenen Reinigkeit vertragen: so ist es hinlänglich, um eine Temperatur zu prüfen, wenn man alle darin vorkommende Dreyklänge durch das Gehör beurtheilet. Denn wenn diese gut consoniren, so ist gewiß auch die ganze Temperatur gut.

Zuvörderst also suche man alle darin vorkommende kleine und große Terzen heraus, und bezeichne sie durch die ihnen zukommende Zahlen, als kleine Terzen: C-ᵇE, $\frac{27}{32}$, Cis-E, $\frac{1024}{1215}$, Fis-A, $\frac{135}{161}$, A-c, $\frac{161}{192}$, E-G, $\frac{5}{6}$; große Terzen: C-E, $\frac{4}{5}$, B-d, $\frac{64}{81}$, E-Gis, $\frac{405}{512}$, F-A, $\frac{128}{161}$, A-Cis, $\frac{13041}{16384}$; hernach auf gleiche Weise die Quinten, deren in dieser Temperatur viererley vorkommen, nämlich C-G, $\frac{2}{3}$; D-A, $\frac{108}{161}$, A-e, $\frac{161}{240}$, und Fis-Cis, $\frac{10935}{16384}$. Hierauf trage man auf dem Monochord längs der zweyten Saite cd, alle kleinen und großen Terzen auf; das ist, man trage von d nach k, $\frac{27}{32}$, von der ganzen Länge der Saite cd; hernach nach k' trage man $\frac{1024}{1215}$ von der ganzen Länge; nach k'', $\frac{161}{192}$ derselben Länge und so fort, bis man gar alle großen und kleinen Terzen längs der Saite cd hat. Auf eben diese Weise trägt man die Quinten längs der Saite ef auf.

Um nun die Temperatur auf die Probe zu setzen, so darf man nur die Dreyklänge aller 24 Töne durch das Gehör prüfen. Man fängt von C dur an, schiebet ik so, daß der Stäg k auf dem Punkt der Eintheilung $\frac{4}{5}$ stehe, lm schiebet man auf den Punkt $\frac{2}{3}$, so hat man den vollkommen reinen großen Dreyklang von C. Hierauf nehme man Cis dur, und schiebe zu dem Ende ik auf die Eintheilung $\frac{64}{81}$, lm aber lasse man auf $\frac{2}{3}$ stehen, so hat man einen Dreyklang, der dem von Cis dur völlig ähnlich ist. Schiebet man nun wechselsweise ik auf $\frac{4}{5}$, und denn auf $\frac{64}{81}$, so wird ein feines Gehör bald fühlen, in wie weit im letztern Falle, wenn er sogleich auf den ersten folget, die Harmonie noch gut sey. So kann man durch alle 24 Töne verfahren.

Man kann also jede Tonleiter, und jedes einzele Intervall nach den auf das genaueste bestimmten Verhältnissen, auf das Monochord tragen, und denn an dem Gehör prüfen. Angehende Sänger könnten es brauchen, um Ohr und Kehle zu gewöhnen, die verschiedenen Intervalle auf das genaueste

*) S. Temperatur.

naueste zu treffen. Denn es ist doch kein Intervall, die Octave ausgenommen, das blos durch das Gehör in der höchsten Reinigkeit könnte gestimmt werden.

* *

Ausser dem, was bereits in den alten Schriftstellern von der Musik, als in des Euklides Ἐιςαγωγὴ, und im 4ten Buche von des Boethius Schrift De Musica vorkommt, gehören hieher: Musica, s. Guidonis Aretini de Monochordo Dialogus, edid. Andr. Reinhard, Lipſ. 1604. 12. (Da unter den, von dem Abt Gerbert herausgegebnen Schriften des Guido sich dieser Dialog nicht findet und der, in Pezens Thes. Bd. VI. S. 223 abgedruckte Aufsatz von demselben, die Mensura Monochordi, unmöglich es seyn kann: so ist der Zweifel entstanden, ob auch Guido der Verfasser desselben sey? welchen Zweifel ich nicht entscheiden kann, da ich diese Schrift nur aus Matthesons Mus. crit. kenne.) — **Bernelinus** (1050. Cita et vera divisio Monochordi in diatonico genere, im 1ten Bd. S. 312 der, von dem Abt Gerbert herausgeg. Scriptor. ecclesiast. de Musica.) — **Cyriac. Schnegass** (Nova et exquisita Monochordi Dimensio, Erphord. 1590. 8. Die Schrift enthält 7 Kap. mit folgenden Ueberschriften: Monochordum quid, et quomodo construatur; de justa Monoch. dimensione quae fit per Diatasseron; de alia dimensionis ratione quae fit adminiculo Trianguli; de intervallor. quorundam proport. quarum cognitione ad mensur. Monoch. opus est; de utroque Semitonio; quid Comma, quid Schisma, quid Diaschisma, et cur iisdem Monochordon sit distinctum; de utilitate et usu hujus instrumenti.) — **Abrah. Bartolus** (Beschreibung des Instruments Magadis, oder Monochords, Alt. 1614. längl. 4. Das Werk besteht aus 3 Th. wovon der erste von der Aehnlichkeit der Töne mit den Planeten; der zweyte von Ausmessungen und Rechnungen; und der 3te vom Gebrauch oder der Anwendung der Proportionen handelt.) — **Heinrich Grim** (Ihm wird eine deutsche Abhandl. vom Monochord zugeschrieben, die ums J. 1624 erschienen seyn soll, welche ich aber nie gesehen.) — **Abdias Treu** (Dissertat. de divisione Monochordi deducendisque in Sonor. concinnor. speciebus et affectibus, et tandem tota praxi composit. music. Altorf. 1662. 4.) — **Joh. Andr. Werkmeister** (Musicae mathem. Hodegus curiosus .... d. i. wie man nicht allein die natürlichen Eigenschaften der musik. Proportionem, durch das Monochordum und Ausrechnung erlangen, sondern auch vermittelst derselben, natürliche und richtige rationes über eine musikalische Composition vorbringen könne ... Leipz. 1687. 4. Das Werk enthält 46 Kap. und einen Anhang von 10 Kap.) — **Franz. Loulie'** (Nouv. Syst. de Musique avec la description du Sonomètre. Instrum. à cordes d'une nouvelle invention pour apprendre à accorder le Clavecin, Par. 1698.) — **John Wallis** (On the Division of the Monochord, in den Philos. Transact. vom J. 1698. N. 238. S. 80.) — **Joh. G. Neidhard** (1) Die beste und leichteste Temperatur des Monoch. Jena 1706. 4. 2) Sectio Canon. harm. zur völligen Richtigkeit der Gener. modul. Königsb. 1724. 4. 3) Gänzlich erschöpfte mathemat. Abtheil. des Diatonisch-Chromatischen, temperirten Canonis Monochordi, allwo in unwidersprechlichen Regeln gezeigt wird, wie alle Temperaturen zu finden, in Linien und Zahlen darzustellen und aufzutragen seyn ... Königsb. 1732. 4.) — **Ungen.** (Mem. sur l'usage d'un Instrum. nommé Phtongometre ... pour fixer les touches des Instrum. de Mus. S. die Mem. pour l'Hist. des Sciences et des beaux arts, Februar 1745. S. 201.) — **G. Andr. Sorge** (Ausführl. und deutliche Anweisung zur Rationalrechnung und der damit verknüpften Ausmessung und Abtheil. des Monochords,

ver-

mittelst welcher man die musikal. Temperatur .... so genau als es das Gehör zu fassen vermag, nicht nur auf verschiedene Art ausrechnen, sondern auch bis auf ein Haar ausmessen, und folglich auf Orgeln und allerhand andere Instrumente bringen kann ... Lobenst. 1749. 8. 2) Kurze Erklär. des Canon. harmonici, Lobenst. fol.) — In der Mizlerschen Bibl. Bd. 3. S. 450 hat Christph. Gottl. Schröter die Aufgabe: „Einem Monochord so viel Theile zuzueignen, als nöthig sind, um zu beweisen, daß die 12 einfachen Klangstuffen gleich schweben" aufgelößt. — Im Anhang zum 3ten Jahrg. der wöchentlichen Nachrichten S. 77 findet sich eine „Nachricht von einem neuen Monochord, Klang- und Pfeiffenmesser." — — Auch handeln gelegentlich mehrere musikal. Schriftsteller davon, als Rob. Flud, in dem, bey s. Histor. utriusque Cosmi, Oppenh. 1617. f. befindlichen Templ. Musices, in dem 3ten Buche desselben. — Ath. Kircher, im 4ten Buch des 1ten Bd. s. Musurgia. — Cl. Chales, in dem 3ten Bd. S. 1 u. f. seines Curs. s. Mund. mathem. Tur. 1670 und 1690. f. 3 Bde. — Prinz, in dem 5ten Kap. (S. 23 der 2ten Ausg.) s. Compend. Music. signator. et modulator. voc. Dresd. 1689 und 1714. 8. — F. W. Marpurg im 19ten Kap. s. Anfangsgr. der theoret. Musik, Leipz. 1757. 4. — u. a. m. — Ein Unterricht von dem 1752 erfundenen und eingerichteten Monochord findet sich bey J. Dan. Berlins Anleit. zur Tonometrie ... Koppenh. 1767. 8. — —

Imgleichen giebt es noch musikalische Handschriften über das Monochord von Conr. Zabern, Balth. Clemans, Foerner, Andr. Raselius, u. a. m. aber die von Walther, und von Adlung (Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit S. 318 u. f.) angeführten Schriften von Augilbert, Berno, Hermannus Contractus haben sich bis jetzt nicht gefunden. — — S. übrigens die Art. Intervall, Temperatur u. d. m. —

## Moral.

(Schöne Künste.)

Eine Vorstellung aus der Classe der sittlichen Wahrheiten, oder Lehren, in sofern sie durch ein Werk der Kunst, als durch ein Bild, anschauend erkennt wird. So ist die Lehre der äsopischen Fabel die Moral derselben; die Fabel selbst das Bild, wodurch sie anschauend erkennt wird. So hat auch die sittliche Allegorie und jedes sittliche Sinnbild seine Moral. Es hat Kunstrichter gegeben, welche die Epopöe als ein sittliches Bild ansehen, das seine Moral hat; der Pater Le Bossü hat behauptet, die Ilias sey blos ein Bild, an dem verbündete Fürsten lernen sollen, wie nöthig ihnen die Eintracht ist. Mit eben so viel, oder noch mehr Recht hätte er sagen können, die Moral dieses Gedichts sey der Satz: Quidquid delirant reges, plectuntur Achivi; und wenn die Epopöe auf eine Moral abzielen sollte, so müßte die Tragödie derselben Regel unterworfen seyn. Das hieße mit gewaltigem Aufwand verrichten, was durch unendlich einfachere Mittel zu bewerkstelligen wäre. Wir haben schon anderswo *) angemerkt, daß nicht einmal jede äsopische Fabel eine Moral enthalte.

## Moral; Moralisches Gemähld.

(Mahlerey.)

Unter diesem Namen verstehen wir ein Gemähld von der historischen Gattung, das nämlich handelnde Personen vorstellt, wobey der Mahler die Absicht hat, durch das Besondere, was er vorstellt, dem Verstand etwas Allgemeines zu sagen. Von dieser Art sind Hogarths Kupfer, die den Titel

*) S. Fabel, äsop.

Titel the Harlots progreſs führen. Der Hiſtorienmahler hat ſeinem Beruf genug gethan, wenn er das Beſondere mit der vollen Kraft, die darin liegt, vorſtellt; der Mahler der Moral aber muß überdem noch durch ſein Gemählde den Uebergang von dem Beſondern auf das Allgemeine veranlaſſen. Wenn jener einen bekannten für ſein Vaterland ſterbenden Helden ſo mahlt, daß jeder ihn erkennet, ſeine Großmuth bewundert, und mit Ehrfurcht und Liebe für ihn erfüllt wird, ſo hat er alles gethan, was man von ihm fodern konnte; dieſer, der ſich vorgeſetzt hätte, durch ein ähnliches Gemähld uns die Wahrheit empfinden zu machen, es ſey rühmlich und angenehm fürs Vaterland zu ſterben, müßte noch mehr thun, um ſicher zu ſeyn, daß dieſer Gedanke durch das Gemähld in uns erwekt würde, und daß wir ihn lebhaft fühlten. Doch giebt es auch Hiſtorien, die unmittelbar lehrreich ſind, wenn ſie blos rein hiſtoriſch behandelt würden. So ſind der Tyrann **Dionyſins**, wie er in Corinth unter den gemeinen Bürgern ohne Ehre und Anſehen herumwandelt, oder gar mit Schulhalten ſein Brod verdienet; und **C. Marius**, wie er auf dem Schutt von Carthago von allen Menſchen verlaſſen ſitzet, große Beyſpiele, aus denen jedermann ſogleich die darin liegende Lehre zieht. Doch könnte der Mahler die Vorſtellung davon durch wol ausgeſonnene Zuſätze weit rührender machen. Dieſes muß allemal die Hauptabſicht des moraliſchen Gemähldes ſeyn. So könnten in dem erſten der beyden angeführten Beyſpiele in dem Gemähld ein paar Perſonen eingeführt werden, davon die eine mit viel bedeutender Gebehrde der andern den erniedrigten Tyrannen zeigte; die andre aber ihre Bewundrung über dieſen außerordentlichen Fall mit redender Gebehrde und Miene zu verſtehen gäbe.

Der Hiſtorienmahler muß ſeinen Inhalt aus der Geſchichte nehmen; aber für die Moral kann er erdichtet ſeyn, und da kann der Mahler ohne Unſchiklichkeit auch allegoriſche Weſen mit einmiſchen, wo nicht die Vorſtellung ſchon an ſich ſelbſt hinlänglich ſpricht, wie in den angeführten Kupferſtichen des Hogarths, und in den anderswo *) erwähnten ſchönen Zeichnungen des Hrn. **Chodowieczky, das Leben eines Mannes nach der Welt**, betitelt. Anſtatt der Allegorie kann eine wol angebrachte Aufſchrift die Deutung der Moral anzeigen. Durch eine ſolche wird das berühmte **Arkadien** des Poußins zur Moral **).

Es wäre zu wünſchen, daß Künſtler und Liebhaber ihre Aufmerkſamkeit auf dieſe Gattung richteten, damit man anſtatt der ewigen Wiederholungen mythologiſcher Stüke, oder ſonſt unbedeutender bibliſcher Geſchichten, etwas bekäme, wobey der Mahler mehr, als bloße Kunſt zu zeigen, und der Liebhaber mehr als blos Zeichnung und Colorit zu bewundern hätte. Nichts beweiſt mehr die Armuth des Genies der Mahler, und den Mangel des Geſchmaks der Liebhaber, als die Sammlungen hiſtoriſcher Gemählde und Kupferſtiche. Wie ſelten ſind nicht darin die Stüke, die ſich durch einen wichtigen Inhalt empfehlen? Ich bin mir ſelbſt mit Zuverläßigkeit bewußt, daß eine ſchön gezeichnete Figur, und Harmonie der Farben, einen ſtarken Eindruk auf mich machen: dennoch kann ich nicht ſagen, daß dieſer Reiz jemals hinlänglich geweſen wäre, ſelbſt in den prächtigſten Bildergallerien mich vor dem Ueberdruß zu verwahren, den das Leere und Gedankenloſe des Inhalts des größten Theiles der Hiſtorien verurſachet. Und leider! iſt es

*) S. Mahlerey.

**) S. Aufſchrift.

es mir mehr als einmal in Kirchen nicht besser geworden.

Würde man anstatt der heidnischen Mythologie und der christlichen Legenden gute sittliche Gemählde sehen, was für gute Eindrüke könnte man nicht daher erwarten? An Stoff kann es dem Künstler, der ein Mann von Nachdenken ist, nicht fehlen. Die heilige und weltliche Geschichte, die Schauspiele, die Werke der epischen, dramatischen und lyrischen Dichter, die äsopische Fabel, das tägliche Leben, alles dieses ist reich an einzelen Fällen, die durch ein Wort, oder durch einen Nebenumstand zu allgemeinen Lehren werden können. Was für ein Beyspiel für einen Tyrannen, wenn Dionysius sich von seinen Töchtern den Bart muß abbrennen lassen, weil er sich vor dem Messer, selbst wenn es in den Händen seiner eigenen Kinder wäre, fürchtet? Was für eine Lehre, wenn Damocles in der größten Herrlichkeit ein an dünnen Faden aufgehangenes Schwerdt über seinem Kopfe sieht, und darüber alle vor ihm liegende Güter vergißt?

Otto Vänius hat Denkbilder, aus Horazens Gedichten gezogen, herausgegeben, deren Erfindung größtentheils sehr elend ist; und doch ist der Dichter sehr reich an moralischen Gemählden, die wol verdienten, von einem Chodowieczky herausgezogen zu werden. Was für ein fürtreffliches Gemählde von der gottlosen Härte eines mächtigen und zugleich geizigen Mannes könnte nicht aus folgender Stelle gezogen werden?

> Quid quod usque proximos
> Revellis agri terminos et ultra
> Limites Clientum
> Salis avarus? Pellitur paternos
> In sinu ferens Deos,
> Et uxor et vir, sordidosque natos *).

*) Od. L. II. 18.

Wie wollte man die Schädlichkeit der Gewinnsucht besser mahlen, als in einer Moral nach folgender Erfindung des Plautus.

> — Nam si sacrificem summo Jovi
> Atque in manibus exta teneam ut porrigam; interea loci
> Si lucri quid detur, potius rem divinam deseram *).

An wichtigem Stoff zu solchen Gemählden sind alle gute Poeten reich; wenn nur die Künstler sie in der Absicht, Gebrauch davon zu machen, lesen wollten.

## Mosaisch.

(Mahlerey.)

Eine Art Mahlerey, die aus Aneinandersetzung kleiner Stücke gefärbter Steine oder gefärbter Gläser gemacht wird. Wenn man sich vorstellt, daß ein etwas großes Gemählde durch feine, in die Länge und queer über dasselbe gezogene Striche in sehr kleine Viereke getheilt sey, so begreift man, daß jedes dieser Viereke seine bestimmte Farbe habe, und das ganze Gemähld kann als ein stückweis aus diesen Vierecken zusammengesetztes Werk angesehen werden. Setzet man nun, daß ein Künstler einen hinlänglichen Vorrath solcher Vierecke von Stein oder Glas geschnitten, nach allen möglichen Farben und deren Schattirungen vor sich habe, daß er sie in der Ordnung und mit den Farben, die sie in jenem durch Striche eingetheilten Gemählde haben, vermittelst eines feinen Küttes genau aneinandersetze, so hat man ungefähr die Vorstellung, wie ein mosaisches Gemähld verfertiget werde, und wie überhaupt ein Gemählde auf diese Weise copirt werden könne. Freylich wird der, welcher kein feines, auf diese

*) Pseudol.

diese Weise verfertigtes Werk gesehen hat, sich nicht vorstellen können, daß sie in der Vollkommenheit und Schönheit gemacht werden, die in einer geringen Entfernung des Auges das Ansehen wirklicher mit dem Pinsel gemachter Gemählde giebt. So weit ist aber die Kunst der Mosaischen Arbeit gegenwärtig gestiegen, daß das Auge auf diese Weise damit getäuscht wird.

Der Ursprung dieser Gattung der Mahlerey fällt in das höchste Alterthum; und man hat Gründe zu vermuthen, daß die alten Perser *), oder die noch älteren Babylonier, das älteste uns bekannte Volk, bey welchem Ruh und Reichthum die Pracht in Gebäuden veranlasset hat, die Erfinder derselben seyen. Vielleicht ist dieses sogar die älteste Mahlerey, woraus die eigentliche Mahlerey erst nachher entstanden ist. Die Menschen haben einen natürlichen Wolgefallen an schönen Farben und deren mannichfaltigen Zusammensetzung. Völker, denen man noch den Namen der Wilden giebt, verfertigen zu ihrem Putz Arbeiten von bunten Federn und Muscheln, die blos wegen der Schönheit der Farben von ihnen hoch geschätzt werden. Da hat man den ersten Keim der Mahlerey durch Zusammensetzung. In dem Orient, wo die Natur den Reichthum der Farben in Steinen vorzüglich zeiget, scheint der Einfall, durch Aneinandersetzung solcher Steine das zu erhalten, was der Amerikaner durch Zusammensetzung schöner Federn erhält, dem müßigen Menschen natürlicher Weise gekommen zu seyn.

Vermuthlich wurden solche Steine zuerst zum Schmuck, als Juwelen zusammengesetzt; wovon wir an dem Brustbild des obersten Priesters der Israeliten ein sehr altes Beyspiel haben. Nachdem die Pracht auch in die Gebäude gekommen, wird man die Wände, die Deken und Fußböden der Zimmer mit bunten Steinen ausgelegt haben. Mit der Zeit verfeinerte man die Arbeit, und man versuchte auch, Blumen und andre natürliche Gegenstände durch dieselbe nachzuahmen, und so entstund allmählig die Kunst der mosaischen Mahlerey, die hernach durch Erfindung des gefärbten Glases vollkommener geworden.

Wie dem sey, so ist doch dieses gewiß, daß nicht nur die alten morgenländischen Völker, sondern auch die Griechen, und nach ihnen die Römer, vielerley Werke dieser Art verfertiget haben. Unter den Ueberbleibseln des Alterthums besitzt die heutige Welt noch verschiedene mosaische Werke von mancherley Art, davon einige eine noch etwas rohe, andere eine schon auf das höchste gestiegene Kunst anzeigen *). Zu diesen letztern rechne ich einen Stein, oder vielmehr eine antike Paste, die mir der itzige Besitzer derselben, Herr Casanova in Dresden, gezeiget, und deren auch Winkelmann gedenkt **). Das Werk ist aus durchsichtigen Glasstüken zusammengesetzt, zeiget aber nicht die geringste Spur von Fugen, sondern die Stüke sind an einander geschmolzen, und mit so feiner Kunst, daß man es für ein Werk des feinesten Pinsels halten würde, wenn nicht die Durchsichtigkeit des Glases die Gattung der Arbeit deutlich zeigte.

Ob man also gleich aus dem Alterthum sonst keine mosaischen Gemählde

*) Man sehe hierüber Ioh. Alex. Furietti de Musivis, Romae 1752. 4to. ingleichen die Nachricht von mosaischen Gemählden in Lörmons Natur und Kunst in den Gemählden ꝛc. im II Th. auf der 385 u. ff. S.

*) S. Winkelmanns Geschichte der Kunst, S. 406. 407. und die Anmerkungen über dieses Werk, S. 103 und 122.

**) S. Anmerkungen über die Geschichte der Kunst, S. 5 und 6.

mählde vorzeigen kann, die denen, die gegenwärtig in Rom verfertiget werden, nur einigermaßen zu vergleichen wären, so beweiset jene Paste schon hinlänglich, wie hoch die Kunst in diesem Stük bey den Alten gestiegen sey. Sonst sind die meisten antiken mosaischen Arbeiten aus viereckigten Stüken noch etwas nachläßig zusammengesetzt, so daß merkliche Fugen zu sehen sind. Gegenwärtig ist diese Kunst in Rom zu einer bewundrungswürdigen Höhe gestiegen. Die rühmliche Begierde, die in der Peterskirche befindlichen erhabenen Werke des Pinsels eines Raphaels und andrer großen Meister vor dem Untergang, der unvermeidlich schien, zu retten, hat das Genie ermuntert, diese Mahlerey zu vervollkommnen. Es ist ihm auch so gelungen, daß gegenwärtig eine große Anzahl fürtrefflicher alter Blätter auf das Vollkommenste nach den Originalgemählden mosaisch copirt in der Peterskirche stehen, und nun so lange, als dieses bewundrungswürdige Gebäude selbst stehen wird, immer so frisch und so neu, wie sie aus den Händen der Künstler gekommen, bleiben werden.

Es scheinet, daß etwas von dem Mechanischen der Kunst sich noch aus dem Alterthum bis auf die mittlern Zeiten fortgepflanzt habe. Gegen Ende des dreyzehnten Jahrhunderts soll Andreas Taffi die mosaische Arbeit wieder in Schwung gebracht haben. Er selbst hat sie von einem Griechen, Namens Apollonius, gelernt, welcher in der Marcuskirche zu Venedig arbeitete. Aber alles, was man von jener Zeit an bis auf die ersten Jahre des gegenwärtigen Jahrhunderts in dieser Art gemacht hat, kommt gegen die neuern Arbeiten der römischen Mosaikschule in keine Betrachtung. Man hat itzt nicht nur gar alle Hauptfarben, sondern auch alle mögliche Mittelfarben in Glase, und die Glasstükchen, woraus man die Gemählde zusammensetzet, werden so fein gemacht und so gut an einander gefuget, daß das Gemählde, nachdem die ganze Tafel abgeschliffen und polirt worden, in Harmonie und Haltung ein wirkliches Werk eines guten Pinsels zu seyn scheinet.

„Die Verbesserung und Vollkommenheit dieser unvergleichlichen Kunst, hat man dem Cavalier Peter Paul von Christophoris, einem Sohn des Fabius in Rom, zu verdanken, welcher gegen den Anfang dieses itztlaufenden Jahrhunderts eine mosaische Schule angelegt, und viele große Schüler gezogen hat. Darunter sind Brughio, Conti, Conci, Fattori, Gossone, Ottaviano und andere, die vornehmsten, welche — die Kunst bis heute fortgepflanzt haben. Um das Jahr 1730 hatten sie noch kein hochrothes mosaisches Glas, bis eben damals Alexis Mathioli so glüklich war, das Geheimniß dieser geschmolzenen Composition zu erfinden *).“

Aber der erstaunliche Aufwand, den diese Kunst erfodert, wird ihrer Ausbreitung immer sehr enge Schranken setzen. Bis itzt wird sie, so viel mir bekannt ist, nur in Rom, meistentheils auf öffentliche Unkosten, in ihrer Vollkommenheit getrieben, wo die Hauptwerkstelle auf der Peterskirche selbst angelegt ist.

* *

Von der Musivmahlerey handeln theoretisch und historisch: Vetera Monumenta, in quibus *praecipue musiva opera*, sacrarum profanarumque aedium structura, dissertationibus iconibusque observ. oper. et stud. Ioa. Ciampini . . . Rom. 1690-1669. f. 2 Bd. mit Kpf. — De Musivis, Aut. Ioh. Alex. Furietti; Rom. 1752. 4. mit Kupf. — Ein französischer Auszug aus beyden Werken erschien, unter dem Titel:

*) S. Käremon an dem angezogenen Orte.

Titel: Essai sur la Peinture en Mosaïque, par Mr. le V. . . . Ensemble une dissertat. sur la pierre speculaire des anc. Par. 1768. 8. (Das Werk besteht aus 12 Kap. und diese handeln De l'origine de la Mosaïque; de l'étymol, du mot Mosaïque et des differens noms que les Grecs donnerent aux differentes sortes d'ouvrages de ce genre; de l'excellence de la Peint. en Mos. et des differentes destinations que les Anc. en firent; de la Mos. de Palestrini; de l'emploi que les Chrétiens firent de la Peint. en Mos. dès les premiers tems de la liberté; des sujets que les anc. Peintres en Mos. traitoient le plus ordinairement dans les Eglises; des progrès de la Peint. en Mos. dans les Egl. des Gaules et dans la Grece chretienne; des revolutions survenues dans la Peint. en Mos. dans l'Occident et l'Orient, et comme la Peint. sur verre a pris sa place en France; de la restauration de la Peint. en Mos. dans l'Italie; des progrès de la Peint. en Mos. dans l'Italie, depuis le commencement du 13 Siecle jusqu'à nos jours, et des noms des plus célébres Peintres qui s'en sont occupés; du mechanisme de la Peint. en Mos. telle qu'on la pratique à Rome avec des cubes de verre; de la Mos. de placages de marbres et en cubes de pierres fines, comme on la pratique à Florence, et de la Marqueterie.) — Auch findet sich etwas darüber, in dem Werke des Paciaudi, De sacris Christianorum Balneis, Rom. 1748. S. 64 u. f. gehandelt. — Eine Abhandlung von Gius. Piacenza bey dem 1ten Th. seiner Herausgabe des Baldinucci, Tor. 1768. 4. — Traité sur la fabrique des Mosaiques von Fougeroux de Bondaroir, bey den Recherches sur la ville d'Herculanum, Par. 1770. 8. — Jos. Pernetti, in s. Diction. S. 41 der pract. Abhandl. — Nachrichten von dergl. Arbeiten aus dem Alterthum, und aus neuern Zeiten, geben Winkelmann, in s. Gesch. der Kunst, S. 406 u. f. 1te Ausg. und in den Anmerk. dazu, S. 5. 103. 122. — J. J. Volkmann im 2ten Bde. seiner histor. krit. Nachrichten von Italien, Leipz. 1771. 8. — Köremons Natur und Kunst in Gemählden Bd. 2. S. 388. . . . Leipz. 1770. 8. — Observations sur la Mosaïque des Anciens, à l'occasion de quelques tableaux en Mosaïque qui se trouvent à la Galerie de Peinture de S. A. E. Palatine, par Mr. l'Abbé Casimir Haeffelin, in der Hist. et Comment. Acad. Elect. . . . Theod. Palat. Vol. V. Hist. Mannh. 1783. 4. S. 89 u. f. — Erklärungen einzeler Musivmahlereyen: Explication de la Mosaïque de Palestrine (Präneste) par Mr. l'Abbé Barthelemi . . . Par. 1760. 4. S. auch die Mem. de l'Acad. des Inscr. Bd. 30. (Schon Kircher, in s. Lat. und Montfaucon, im 4ten Bd. der Supplemente zu seiner Antiquité expliquée haben es herausgegeben und erläutert.) — Ein Aufs. in den Philos. Transact. Bd. 2. N. 321. 351. 402. von Benj. Motte. — Opus Musivum erutum ex ruderibus Villae Hadriani (eine Jacht von wilden Thieren) gez. v. Caj. Savorelli, und gestochen von Capellani, Flor. 1779. — Osservaz. di Enn. Quir. Visconti su due Musaici Ant. istoriati, Parm. 1785. 4. — Auch findet sich in J. G. Meusels Miscell. Heft 2. S. 26 eine kurze Nachricht von einem mosaischen Fußboden. — — Ferner gehört hierher noch das Mem. des Gr. Caylus: Sur la manière de peindre en marbre, in dem 29ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscr. Deutsch, in den Abhandlungen zur Geschichte und Kunst. — Ausser den, von H. S. angeführten vorzüglichen Musivarbeitern, sind als solche noch bekannt: Gaddo de Gaddis († 1312) Angel. Bondone, Giotto gen. († 1336) Dom. Ghirlandajo († 1493) Pietr. Oda (1500) Frc. und Valerio Zuccari (1545) Alex. und Franc. Scalza (1550) Ferd. Sermei (1550) Giov. Fratini (1550) Lud. Ricci (1550) Th. Brandus (1550) Gab. Mercanti (1550) Lud. Cajetano (1559) Ang. Sabattini (1600) Cint. Bernasconi

 (1600

(1600) Ambr. Glosio (1600) Vital de Massa (1600) P. Lambert de Cortona (1600) Cruciano de Macerata (1600) Giovb. Catoneo (1600) Franc. Zuccha (1600) P. Rosetti (1600) Ces. Torelli (1600) Giovb. Calandra († 1644. Erfand einen Kütt, die zur Verfertigung der Musivarbeit nöthigen Stifte fester als vorher zu machen.) Giov. Merlini, Giov. Giachetti, Giovfr. Bottini, Cosin. Chermar, Giov. Giorgi, Lor. Bottini, Giov. Bianchi, Carlo Centinelli u. a. m. welche von Baldinucci, als die ersten Musivarbeiter von Edelsteinen, ums J. 1650, in der Florentinischen Galerie angeführt werden. Marc Spina (1650) Oraz. Mannetto (1650) Matth. Piccioni (1655) Marcel Provenzale († 1693) La Valette (1710) Nic. Brocchi (1713) Phil. Cocchi (1720) Nic. Onuphrio (1720) Bern. Regolo (1720) Enr. Funo (1720) Guil. Palat (1720) Fec. Fiano (1720) —

## Motette.

(Musik.)

Ein Singestük zum Gebrauch des Gottesdienstes, das insgemein ohne Instrumente durch viele Stimmen aufgeführt, und nach Fugenart behandelt wird. In Deutschland wird dieser Name vorzüglich den Stüken gegeben, welche über prosaische Texte, die aus der heiligen Schrift genommen sind, gesetzt worden, und worin mancherley Nachahmungen angebracht werden. In Frankreich wird jedes Kirchenstük über einen lateinischen Text eine Motette genennt.

* *

Motetten haben, unter mehrern, gesetzt, Agostino, Auvergne, Nic. Bernier, Al. Bontempo, Carissimi, Drouard de Bousset, Calviaire Capricornus, Charpentier, Clairembault Bat. und S. Clarent, Frz. Couperin, H. de la Court, de la Croix, Daquin, Davesne, Demellus, Desmarets, Dornel, Duguet, Fr. Durante, Fanton, Ch. Gauzargues, F. Giles, Fr. Giroust, J. M. Glettle, J. J. Harnisch, Haudimont, Hiller, Händel, Ign. Hoezbauer, Gottlr. Aug. Homilius, P. Humphro, Jacob, Jovanelli, de la Lande, Lassus Orlandus, Leo Leoni, Lowis, Martin, J. A. Mathieu, Moller, Marastoni, Ben. Marcello, Madin, Mondanville, P. J. Mongeot, u. v. a. m. — Auch handelt davon Bonnet in s. Hist. de la Musique, Bd. 4. S. 32.

## Mühsam.

(Schöne Künste.)

Unter diesem Ausdruk verstehen wir hier eine den Werken des Geschmaks anklebende Unvollkommenheit, aus welcher man merken kann, daß dem Künstler die Arbeit sauer geworden ist. Bey dem Mühsamen bemerket man einigen Zwang in dem Zusammenhang der Dinge; man fühlet, daß sie nicht natürlich und frey aus einander geflossen, oder neben einander gestellt sind. In den Gemählden merkt man das Mühsame an etwas verschiedentlich durch einander laufenden Pinselstrichen, wodurch eine Wirkung, die mit weniger Umständen hätte erreicht werden können, durch mehrere nur unvollkommen erreicht wird; an Strichen, wodurch andere, die unrichtig gewesen sind, haben sollen verbessert werden; an Kleinigkeiten, die dem, was schon ohne volle Wirkung vorhanden war, etwas nachhelfen sollten; und an mehrern Umständen, die man besser fühlt, als beschreibt. In Gedanken und ihrem Ausdruk zeiget es sich auf eine ähnliche Weise. Der Zusammenhang ist nicht enge, nicht natürlich genug, und hier und da durch eingeflikte Begriffe verbessert worden; die Ordnung der Wörter etwas verworren, der Ausdruk selbst nicht genug bestimmt, und oft durch einen andern nur unvollkommen verbessert,

und selbst dem Klang nach fließen die Worte nicht frey genug. In der Musik machen erzwungene Harmonien, schwere Fortschreitungen der Melodie, eingeflikte Töne in den Mittelstimmen, wodurch Fehler der Hauptstimme sollten verbessert seyn, ein in der Abmessung fehlerhafter Rhythmus, eine ungewisse Bewegung, und mehr dergleichen Unvollkommenheiten, das Mühsame.

Menschen von einer freyen und geraden Denkungsart, die keinen Umweg suchen, und sich ihrer Kräfte bewußt, überall ohne viel Bedenklichkeit handeln, finden auch an Handlungen, Werken und Reden, wo alles leicht und ohne Zwang auf einander folget, großes Wolgefallen. Deswegen wird ihnen das Mühsame, das sie in andrer Menschen Verfahren entdeken, sehr zuwider. In Werken des Geschmaks, wo alles einnehmend seyn sollte, ist das Mühsame ein wesentlicher Fehler. Künstler, die durch Mühe und Arbeit den Mangel des Genies ersetzen wollen, können durch keine Warnung, durch keine Vorschrift dahin gebracht werden, daß sie das Mühsame vermeiden. Aber da auch gute Künstler in besondern Fällen ins Mühsame gerathen können, so ist es nicht ganz überflüßig, sie davor zu warnen.

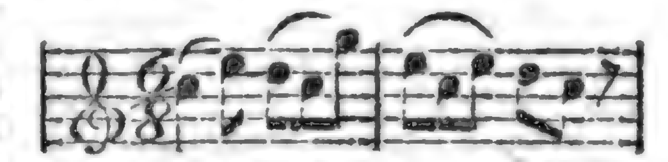
Wer das Mühsame vermeiden will, muß sich hüten, ohne Feuer, ohne Lust, oder gar aus Zwang zu arbeiten: er muß die Feder, oder den Pinsel weglegen, sobald er merkt, daß die Gedanken nicht mehr frey fließen; denn durch Zwang kann da nichts gutes ausgerichtet werden. Von den Mitteln sich in das nöthige Feuer der Arbeit zu setzen, wodurch man das Mühsame vermeidet, ist anderswo gesprochen worden *).

*) Im Artikel Begeisterung.

# Musette.

(Musik; Tanzkunst.)

Das kleine Tonstük, welches von dem Instrumente dieses Namens (dem Dudelsak) seinen Namen bekommen hat, wird gemeiniglich in $\frac{6}{8}$ Takt gesetzt, und kann sowol mit dem Niederschlag, als in der Hälfte des Takts anfangen. Sein Charakter ist naive Einfalt mit einem sanften, schmeichelnden Gesang. Durch eine etwas langsamere und schmeichelnde Bewegung unterscheidet es sich sowol von den Giquen, als von den Baurentänzen, die diese Taktart haben. In der Gique z. B. werden die Achtel etwas gestoßen, in der Musette müssen sie geschleift werden, also:



Gar oft wird das Stük über einen anhaltenden Baßton gesetzt; deswegen der Tonsetzer verstehen muß, die Harmonie auf demselben Baßton hinlänglich abzuwechseln.

Der Tanz, der diesen Namen führet, ist allemal für naive ländliche Lustbarkeiten bestimmt, kann aber sowol zu edlen Schäfercharakteren, als zu niedrigen bäuerischen gebraucht werden. Aber die Musik muß in beyden Fällen sich genau nach dem Charakter richten.

# Musik.

Wenn wir uns von dem Wesen und der wahren Natur dieser reizenden Kunst eine richtige Vorstellung machen wollen, so müssen wir versuchen, ihren Ursprung in der Natur auszuforschen. Dieses wird uns dadurch erleichtert, daß wir sie einigermaaßen noch täglich entstehen sehen, und auch die erste ganz rohe Bearbeitung des Gesanges durch den Ge-

 schmak

schmak, gegenwärtig bey allen noch halb wilden Völkern antreffen.

Die Natur hat eine ganz unmittelbare Verbindung zwischen dem Gehör und dem Herzen gestiftet; jede Leidenschaft kündiget sich durch eigene Töne an, und eben diese Töne erweken in dem Herzen dessen, der sie vernimmt, die leidenschaftliche Empfindung, aus welcher sie entstanden sind. Ein Angstgeschrey setzet uns in Schreken, und frohlokende Töne wirken Fröhlichkeit. Die gröberen Sinne, der Geruch, der Geschmak und das Gefühl, können nichts, als blinde Lust oder Unlust erweken, die sich selbst, jene durch den Genuss, diese durch Abscheu, verzehren, ohne einige Wirkung auf die Erhöhung der Seele zu haben; ihr Zwek geht blos auf den Körper. Aber das, was das Gehör und das Gesicht uns empfinden lassen, zielet auf die Wirksamkeit des Geistes und des Herzens ab; und in diesen beyden Sinnen liegen Triebfedern der verständigen und sittlichen Handlungen. Von diesen beyden edlen Sinnen aber hat das Gehör weit die stärkere Kraft *). Ein in seiner Art gerade so missstimmender Ton, als eine widrige Farbe unharmonisch ist, ist ungleich unangenehmer und beunruhigender, als diese; und die liebliche Harmonie in den Farben des Regenbogens hat sehr viel weniger Kraft auf das Gemüth, als eben so viel und so genau harmonirende Töne, z. B. der harmonische Dreyklang auf einer rein gestimmten Orgel. Das Gehör ist also weit der tauglichste Sinn, Leidenschaft zu erweken. Wer wird sagen können, daß ihm irgend eine Art von unharmonischen, oder widrigen Farben schmerzhafte Empfindungen verursachet habe? Aber das Gehör kann durch unharmonische Töne so sehr widrig angegriffen werden, daß man darüber halb in Verzweiflung geräth.

*) Man sehe, was hievon in dem Artikel Künste III Th. S. 91 f. angemerkt worden.

Dieser Unterschied kommt ohne Zweifel daher, daß die Materie, wodurch die Nerven des Gehörs ihr Spiel bekommen, nämlich die Luft, gar sehr viel gröber und körperlicher ist, als das ätherische Element des Lichts, das auf das Auge wirkt. Daher können die Nerven des Gehörs, wegen der Gewalt der Stöße, die sie bekommen, ihre Wirkung auf das ganze System aller Nerven verbreiten, welches bey dem Gesichte nicht angeht. Und so läßt sich begreifen, wie man durch Töne gewaltige Kraft auf den ganzen Körper, und folglich auch auf die Seele ausüben könne. Es brauchte weder Ueberlegung, noch lange Erfahrung, um diese Kraft in dem Ton zu entdeken. Der unachtsamste Mensch erfährt sie.

Setzet man nun noch hinzu, daß in mancherley Fällen der in Leidenschaft gesetzte Mensch sich gern in derselben bestärkt, daß er sich bestrebet, sie mehr und mehr zu äußern, wie in der Freude, bisweilen im Zorne und auch in andern Affekten geschieht: so wird sehr begreiflich, wie auch die rohesten Menschen, wie so gar Kinder, die noch nichts überlegen, darauf fallen, durch eine ganze Reihe leidenschaftlicher, abgewechselter Töne sich selbst, oder andre Menschen in der Leidenschaft zu bestärken, und sie immer mehr anzuflammen.

Dieses ist nun freylich noch kein Gesang, aber der erste natürliche Keim desselben; und wenn noch andere, eben so leicht zu machende Bemerkungen und einiger Geschmak hinzukommen: so wird man bald den förmlichen Gesang entstehen sehen.

Die Bemerkungen, von denen wir hier reden, betreffen die Kraft der abgemessenen Bewegung, des Rhythmus und die sehr enge Verbindung beyder

beyder mit den Tönen. Die abgemessene Bewegung, die in gleichen Zeiten gleich weit fortrüket, und ihre Schritte durch den Nachdruk, den jeder beym Auftreten bekommt, merklich macht, ist unterhaltend und erleichtert die Aufmerksamkeit oder jede andre Bestrebung auf einen Gegenstand, der sonst bald ermüden würde. Dieses wissen oder empfinden Menschen von gar geringem Nachdenken; und daher kommt es, daß sie mühsame Bewegungen, die lange fortdauern sollen, wie das Gehen, wenn man dabey zu ziehen oder zu tragen hat, im Takt, oder in gleichem Schritte thun. Daher die taktmäßige Bewegung derer, die Schiffe ziehen oder durch Ruder fortstoßen, wie Ovidius in einer anderswo angezogenen Stelle artig anmerkt *). Aber noch mehr Aufmunterung giebt diese taktmäßige Bewegung, wenn sie rhythmisch ist, das ist, wenn in den zu jedem Schritt oder Takt gehörigen kleinen Rükungen verschiedene Abwechslungen in Stärke und Schwäche sind, und aus mehrern Schritten größere Glieder, wodurch das Fortdauernde Mannichfaltigkeit erlangt, entstehen. Daher entsteht das Rhythmische in dem Hämmeren der Schmiede, und in dem Dreschen, das mehrere zugleich verrichten. Dadurch wird die Arbeit erleichtert, weil das Gemüth vermittelst der Lust, die es an Einförmigkeit mit Abwechslung verbunden, findet, zur Fortsetzung derselben ermuntert wird.

Diese taktmäßige und rhythmische Bewegung aber kann unmittelbar mit einer Folge von Tönen verbunden werden, weil diese allezeit den Begriff der Bewegung mit sich führet; und so ist demnach der Ursprung des förmlichen, mit Takt und Rhythmus begleiteten Gesanges, und seine natürliche Verbindung mit dem Tanze begreiflich. Und man wird sich nach einiger Ueberlegung, welche die hier angeführten Bemerkungen von selbsten an die Hand geben, gar nicht mehr wundern, daß auch die rohesten Völker die Musik erfunden, und einige Schritte zur Vervollkommnung derselben gethan haben.

*) S. Marsch.

Sie ist also eine Kunst, die in der Natur des Menschen gegründet ist, und hat ihre unwandelbare Grundsätze, die man nothwendig vor Augen haben muß, wenn man Tonstüke verfertigen, oder an der Vervollkommnung der Kunst selbst, arbeiten will. Und hier ist sogleich nöthig, ein Vorurtheil aus dem Wege zu räumen, das manche sowol in der Musik, als in andern Künsten, gegen die Unveränderlichkeit ihrer Grundsätze haben. Der Chineser, sagt man, findet an der europäischen Musik keinen Geschmak, und dem Europäer ist die chinesische Musik unausstehlich: also hat diese Kunst keine in der allgemeinen menschlichen Natur gegründete Regeln. Wir wollen sehen.

Hätte die Musik keinen andern Zwek, als auf einen Augenblik Freude, Furcht, oder Schreken zu erweken, so wäre allerdings jedes von vielen Menschen zugleich angestimmte Freuden- oder Angstgeschrey dazu hinlänglich. Wenn eine große Anzahl Menschen auf einmal frohlokend jauchzen, oder ängstlich schreyen, so werden wir gewaltig dadurch ergriffen, so unregelmäßig, so dissonirend, so seltsam und unordentlich gemischt diese Stimmen immer seyn mögen. Da ist weder Grundsatz noch Regel nöthig.

Aber ein solches Geräusche kann nicht anhaltend seyn, und wenn es auch dauerte, so würde es gar bald unkräftig werden, weil die Aufmerksamkeit darauf bald aufhören würde. Wenn also die Wirkung der Töne anhaltend seyn soll, so muß noth-

 wendig

wendig das Metrische hinzukommen*). Dieses fühlen alle Menschen von einiger Empfindsamkeit; der Buråt und der Kaschinz in den Wüsten Siberiens**), der Indianer und der Iroquese, haben es eben so gut empfunden, als das feinere Ohr des Griechen. Wo aber Metrum und Rhythmus ist, da ist Ordnung und regelmäßige Abmessung. Hierin also folgen alle Völker den ersten Grundregeln. Weil aber das Metrische unzähliger Veränderungen fähig ist, so hat jedes Volk darin seinen Geschmak, wie aus den Tanzmelodien der verschiedenen Völker erhellet; nur die allgemeinen Regeln der Ordnung und des Ebenmaaßes sind überall dieselben.

Daß aber ein Volk eine schnellere, ein anderes eine langsamere Bewegung liebet; daß die noch rohen Völker nicht so viel Abwechslung, auch nicht so sehr bestimmtes Ebenmaaß suchen, als die, welche sich schon länger an Empfindung des Schönen geübt haben; daß einige Menschen mehr Dissonirendes in den Tönen vortragen, als andere, die mehr geübet sind das Einzele in der Vermengung vieler Töne zu empfinden; daß daher jedes Volk seine ihm eigene Anwendung der allgemeinen Grundsätze auf besondere Fälle macht, woraus die Verschiedenheit der besondern Regeln entsteht, ist sehr natürlich, und beweiset keinesweges, daß der Geschmak überhaupt willkührlich sey. Siehet man nicht auch unter uns, daß die, deren feineres und mehr geübtes Ohr auch Kleinigkeiten genau fühlet, mehr Regeln beobachten, als andere, die erst, nachdem sie zu mehr Fertigkeit im Hören gelanget sind, diese vorher übersehene Regeln entdeken und beobachten? Also beweiset die Verschiedenheit des Geschmaks hier so wenig, als in andern Künsten, daß er überall keinen festen Grund in der menschlichen Natur habe.

*) S. Metrisch.

**) S. Gmelins Reise III Theil.

Wir haben gesehen, was die Musik in ihrem Wesen eigentlich ist — eine Folge von Tönen, die aus leidenschaftlicher Empfindung entstehen, und sie folglich schildern — die Kraft haben, die Empfindung zu unterhalten und zu stärken; — und nun ist zu untersuchen, was Erfahrung, Geschmak und Ueberlegung, kurz was das, was eigentlich zur Kunst gehöret, aus der Musik machen könne, und wozu ihre Werke können angewendet werden.

Ihr Zwek ist Erwekung der Empfindung; ihr Mittel eine Folge dazu dienlicher Töne; und ihre Anwendung geschicht auf eine den Absichten der Natur bey den Leidenschaften gemäße Weise. Jeden dieser Punkte müssen wir näher betrachten.

Der Zwek ist keinem Zweifel unterworfen, da es gewiß ist, daß die Lust, sich in Empfindung zu unterhalten und sie zu verstärken, den ersten Keim der Musik hervorgebracht hat. Von allen Empfindungen aber scheinet die Fröhlichkeit den ersten Schritt zum Gesang gethan zu haben; den nächsten aber die Begierde sich selbst in schwerer Arbeit zu ermuntern. Weil dieses auf eine doppelte Weise geschehen kann; entweder blos durch Erleichterung, da vermittelst mannichfaltiger Einförmigkeit die Aufmerksamkeit von dem Beschwerlichen auf das Angenehme gelenkt wird, oder durch wirkliche Aufmunterung vermittelst beseelter Töne und lebhafter Bewegung, so zielt die Musik im ersten Fall auf eine Art der Bezauberung oder Ergreifung der Sinnen, im andern aber auf Anfeurung der Leibes- und Gemüthskräfte. Die zärtlichen, traurigen und die verdrüßlichen Empfindungen scheinet die blos natürliche Musik gar nicht, oder sehr selten zum Zwek zu haben.

Aber

Aber nachdem man einmal erfahren hatte, daß auch Leidenschaften dieser Art sich durch die Kunst höchst nachdrüklich schildern, folglich auch in den Gemüthern erweken lassen, so ist sie auch dazu angewendet worden. Da auch ferner die mehrere, oder mindere Lebhaftigkeit, und die Art, wie sich die Leidenschaften bey einzeln Menschen äußern, den wichtigsten Einfluß auf seinen sittlichen Charakter haben, so kann auch gar oft das Sittliche einzeler Menschen und ganzer Völker, in sofern es sich empfinden läßt, durch Musik ausgedrükt werden. Und in der That sind die Nationalgesänge und die damit verbundenen Tänze, eine getreue Schilderung der Sitten. Sie sind munter oder ernsthaft, sanft oder ungestüm, fein oder nachläßig, wie die Sitten der Völker selbst.

Daß aber die Musik Gegenstände der Vorstellungskraft, die blos durch die überlegte Kenntniß ihrer Beschaffenheit einigen Einfluß, oder auch wol gar keine Beziehung auf die Empfindung haben, schildern soll, davon kann man keinen Grund entdeken. Zum Ausdruk der Gedanken und der Vorstellungen ist die Sprache erfunden; diese, nicht die Musik, sucht zu unterrichten, und der Phantasie Bilder vorzuhalten. Es ist dem Zwek der Musik entgegen, daß dergleichen Bilder geschildert werden *). Ueberhaupt also wirket die Musik auf den Menschen nicht, in sofern er denkt, oder Vorstellungskräfte hat, sondern in sofern er empfindet. Also ist jedes Tonstük, das nicht Empfindung erweket, kein Werk der ächten Musik. Und wenn die Töne noch so künstlich auf einander folgten, die Harmonie noch so mühsam überlegt, und nach den schwerersten Regeln richtig wäre, so ist das Stük, das uns nichts von den erwähnten Empfindungen ins Herze legt, nichts werth.

*) S. Mahlerey in der Musik.

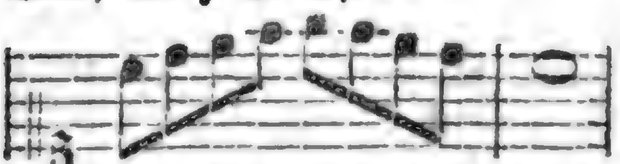
Der Zuhörer, für den ein Tonstück gemacht ist, wenn er auch nichts von der Kunst versteht, nur muß er ein empfindsames Herz haben, kann allemal entscheiden, ob ein Stük gut oder schlecht ist: ist es seinem Herzen nicht verständlich, so sage er dreiste, es sey dem Zwek nicht gemäß, und tauge nichts; fühlet er aber sein Herz dadurch angegriffen, so kann er ohne Bedenken es für gut erklären; der Zwek ist dadurch erreicht worden. Alles aber, wodurch der Zwek erreicht wird, ist gut. Ob es aber nicht noch besser hätte seyn können, ob der Tonsetzer nicht manches, aus Mangel der Kunst oder des Geschmaks, verschwächt oder verdorben habe, und dergleichen Fragen, überlasse man den Kunstverständigen zu beantworten. Denn nur diese kennen die Mittel zum Zwek zu gelangen, und können von ihrer mehrern, oder mindern Kraft urtheilen.

Es scheinet sehr nothwendig, sowol die Meister der Kunst, als die bloßen Liebhaber des Zweks zu erinnern, da jene sich sogar oft bemühen, durch blos künstliche Sachen, durch Sprünge, Läufe und Harmonien, die nichts sagen, aber schwer zu machen sind, Beyfall zu suchen, diese ihn so unüberlegt am meisten dem geben, der so künstlich als ein Seiltänzer gespielt, oder gesungen, und dem, der im Satz so viel Schwierigkeiten überwunden hat, als der, der auf einem Pferde stehend in vollem Gallop davon jaget. Wie viel natürlicher ist es nicht, mit dem Agesilaus den Gesang einer wirklichen Nachtigall, einem ihm nachahmenden Tonstük vorzuziehen?

Nach dem Zwek kommen die Mittel in Betrachtung, in deren Kenntniß und Gebrauch eigentlich die Kunst besteht. Hier ist also die Frage zu beantworten, wie die Töne zu einer verständlichen Sprache der Empfin-

dung werden, und wie eine Folge von Tönen zusammenzusetzen sey, daß der, der sie höret, in Empfindung gesetzt, eine Zeitlang darin unterhalten, und durch sanften Zwang genöthiget werde, derselben nachzuhangen. In der Auflösung dieser Frage besteht die ganze Theorie der Kunst, deren verschiedene Arbeiten hier nicht umständlich zu beschreiben sind, aber vollständig anzuzeigen wären, wenn unsre Kenntniß so weit reichte. Diese Mittel sind:

1. Der Gesang, oder die Folge einzeler Töne, in sofern sie nach der besondern Natur der Empfindung langsamer oder geschwinder fortfliessen; geschleift oder gestoßen, tief aus der Brust, oder blos aus der Kehle kommen, in größern oder kleinern Intervallen von einander getrennt, stärker oder schwächer, höher oder tiefer, mit mehr oder weniger Einförmigkeit des Ganges vorgetragen werden. Eine kurze Folge solcher Töne, wie z. E. diese:



wird ein melodischer Satz; ein Gedanken in der Musik genennt. Jedermann empfindet, daß eine unendliche Menge solcher Sätze ausgedacht werden können, deren jeder den Charakter einer gewissen Empfindung, oder einer besondern Schattirung derselben habe. Aus verschiedenen Sätzen, deren jeder das Gepräge der Empfindung hat, besteht der Gesang. Es läßt sich leicht begreifen, wie ein solcher Satz ein sanftes Vergnügen, oder muntere Fröhlichkeit, oder hüpfende Freude; wie er rührende Zärtlichkeit, finstere Traurigkeit; heftigen Schmerz, tobenden Zorn, u. d. gl. ausdrüken könne. Dadurch also kann die Sprache der Leidenschaften in unartikulirten Tönen nachgeahmt werden. In jeder Art können die Töne durch eine, oder mehrere Stimmen angegeben werden, wodurch die daher zu erwekende Empfindung auch mehr oder weniger stark angreift, das Gemüth beruhiget oder erschüttert *). Schon darin liegt ungemeine Kraft auf die Gemüther zu wirken. Also sind dergleichen melodische Gedanken, mit einem leidenschaftlichen Ton vorgetragen, das erste Mittel.

2. Die Tonart, in welcher ein Gedanken vorgetragen wird. Die Empfindungen des Herzens haben einen sehr starken Einfluß auf die Werkzeuge der Stimme; nicht nur wird dadurch die Kehle mehr oder weniger geöffnet, sondern sie bekommt auch eine mehr oder weniger wolklingende oder harmonirende Stimmung. Dieses empfindet jeder Mensch, der andre in Affekt gesetzte Menschen reden höret. Wenn also unter den mannichfaltigen Tonleitern, deren jede ihren besondern Charakter hat **), diejenige allemal ausgesucht wird, deren Stimmung mit dem Gepräge jeder einzeln Gedanken übereinkommt, so wird dadurch der wahre Ausdruk der Empfindung noch mehr verstärkt. Also sind Tonarten und Modulationen, durch welche selbst einerley Gedanken verschiedene Schattirungen der Empfindung bekommen, das zweyte Mittel, wodurch der Setzer seinen Zwek erreicht †).

3. Das Metrische und Rhythmische der Bewegung in dem Gesange, wodurch Einförmigkeit und Mannichfaltigkeit erhalten wird. Der Gesang bekommt dadurch Schönheit, oder das unterhaltende Wesen, wodurch das Gehör gereizt wird, auf die Folge desselben fortdaurende Aufmerksamkeit zu haben.

*) S. Stärke.

**) S. Tonarten.

†) S. Tonart; Modulation.

ben *). Aber auch zum Ausdruk der Empfindung hat der Rhythmus eine grosse Kraft, wie an seinem Orte gezeiget wird **).

4. Die Harmonie, nämlich die, welche dem Gesang zur Unterstützung und Begleitung dienet. Schon hierin allein liegt ungemein viel Kraft zum Ausdruk. Es giebt beruhigende Harmonien; andere werden durch recht schneidende Dissonanzen, besonders, wenn sie auf den kräftigsten Takttheilen mit vollem Nachdruk angegeben, und eine Zeitlang in der Auflösung aufgehalten werden, höchst beunruhigend. Dadurch kann schon durch die bloße Harmonie Ruh oder Unruh, Schreken und Angst, oder Fröhlichkeit erwekt werden.

Werden alle diese Mittel in jedem besondern Falle zu dem einzigen Zwek auf eine geschikte Weise vereiniget, so bekommt das Tonstük eine Kraft, die bis in das Innerste gefühlvoller Seelen eindringet, und jede Empfindung darin auf das Lebhafteste erweket. Wie groß die Kraft der durch die angezeigten Mittel in ein wolgeordnetes und richtig charakterisirtes Ganze verbundenen Töne sey, kann jeder, der einige Empfindung hat, schon aus der Wirkung abnehmen, welche die verschiedenen Tanzmelodien, wenn sie recht gut in ihrem besondern Charakter gesetzt sind, thun. Es ist nicht möglich sie anzuhören, ohne ganz von dem Geiste, der darin liegt, beherrscht zu werden: man wird wider Willen gezwungen, das, was man dabey fühlt, durch Geberden und Bewegung des Körpers auszudrüken. Man weiß aus der Erfahrung, daß kein Tanz ohne Musik dauren kann; diese reizet also den Körper selbst zur Bewegung; sie hat wirklich eine körperliche Kraft, wodurch die zur Bewegung dienenden Nerven angegriffen werden. Es ist glaublich, daß durch Musik der Umlauf des Geblütes etwas angehalten, oder befördert werden könne. Bekannt sind die Geschichten von dem Einfluß der Musik auf gewisse Krankheiten; und obgleich verschiedenes darin fabelhaft seyn mag, so wird dem, welcher die Kraft der Musik auf die Bewegungen des Körpers genau beobachtet hat, wahrscheinlich, daß auch Krankheiten dadurch wirklich können gemildert, oder vermehret werden. Daß Menschen in schweren Anfällen des Wahnwitzes durch Musik etwas besänftiget, gesunde Menschen aber in so heftige Leidenschaft können gesetzt werden, daß sie bis auf einen geringen Grad der Raserey kommen, kann gar nicht geläugnet werden. Hieraus aber ist offenbar, daß die Musik an Kraft alle andern Künste weit übertreffe.

*) S. Einförmigkeit; Mannichfaltigkeit; Ebenmaaß; Metrisch.

**) S. Rhythmus.

Aus diesem Grunde ist hier mehr, als sonst irgend bey einer andern Kunst nöthig, daß sie in ihrer Anwendung durch Weisheit geleitet werde. Deswegen ist in einigen griechischen Staaten, als sie noch in ihrer durch die Gesetze richtig bestimmten gesunden Form waren, dieser Punkt ein Gegenstand der Gesetze gewesen. Er verdienet, daß wir ihn hier in nähere Betrachtung ziehen.

Man braucht die Musik entweder in allgemeinen oder besonders bestimmten Absichten; bey öffentlichen, oder bey Privatangelegenheiten. Es gehöret zur Theorie der Kunst, daß diese Fälle genau erwogen werden, und daß der wahre Geist der Musik für jeden bestimmt werde. Damit wir das, was in den besondern Artikeln über die Gattungen und Arten der Tonstüke vergessen, oder sonst aus der Acht gelassen worden, einigermaaßen ersetzen, und einem Kenner, der künftig in Absicht auf die

Musik allein, ein dem unsrigen ähnliches Werk zu schreiben unternehmen möchte, Gelegenheit geben, alles vollständig abzuhandeln, wird es gut seyn, wenn hier die Hauptpunkte dieser nicht unwichtigen Materie wol bestimmt werden.

Die allgemeinste Absicht, die man bey der Anwendung der Musik haben kann, ist die Bildung der Gemüther bey der Erziehung. Daß sie dazu wirklich viel beytrage, haben verschiedene griechische Völker eingesehen*); und es ist auch schon erinnert worden, daß die alten Celten sie hiezu angewendet haben **). In unsern Zeiten ist es zwar auch nicht ganz ungewohnlich, die Erlernung der Musik als einen Theil einer guten Erziehung anzusehen; aber man hält die Fertigkeit darin mehr für eine bloße Zierde junger Personen von feinerer Lebensart, als für ein Mittel die Gemüther zu bilden. Es scheinet deswegen nicht überflüßig, daß die Fähigkeit dieser Kunst, zu jener wichtigen Absicht zu dienen, wovon man gegenwärtig zu eingeschränkte Begriffe hat, hier ins Licht gesetzt werde.

Allem Ansehen nach hat in den ältern Zeiten Griechenlands jeder Stamm dieses geistreichen und empfindsamen Volkes seine eigene, durch einen besondern Charakter ausgezeichnete Musik gehabt. Dieses Eigene bestund vermuthlich nicht blos in der Art der Tonleiter, und der daraus entstehenden besondern Modulation; sondern es läßt sich vermuthen, daß auch Takt, Bewegung und Rhythmus bey jedem Volk oder Stamm ihre besondere Art gehabt haben. Davon haben wir noch gegenwärtig einige Beyspiele an den Nationalmelodien einiger neuen Völker, die, so mannichfaltig sie auch sonst, jede in ihrer Art, sind, allemal einen Charakter behalten, der sie von den Gesängen andrer Völker unterscheidet. Ein schottisches Lied ist allemal von einem französischen, und beyde von einem italiänischen, oder deutschen, so wie jedes von dem gemeinen Volke gesungen wird, merklich unterschieden.

Hieraus läßt sich nun schon etwas von dem Einfluß der Musik auf die Bildung der Gemüther schließen. Wenn die Jugend jeder Nation ehedem beständig blos in ihren eigenen Nationalgesängen geübt worden, so konnte es nicht wol anders seyn, als daß die Gemüther allmählig die Eindrüke ihres besondern Charakters annehmen mußten. Denn eben aus solchen wiederholten Eindrüken von einerley Art, entstehen überhaupt die Nationalcharaktere. Darum verwies Plato die lydische Tonart aus seiner Republik, weil sie bey einem gewissen äußerlichen Schimmer das Weichliche, wodurch dieser Stamm sich von andern auszeichnete, an sich hatte. Gegenwärtig, da die Musik unter den verschiedenen Völkern von Europa, besonders unter den Händen der Virtuosen, die Einförmigkeit ihres Charakters nicht mehr hat, und da sowol die deutsche, als die französische Jugend, alle Arten der Tanzmelodien, auch Concerte, Sonaten und Arien von allen möglichen Charakteren durch einander spielt, und höret, und sich in allen Arten der Tänze übet: so ist auch die Einförmigkeit des Eindruks dadurch aufgehoben worden. Das Nationale hat sich in der Musik, so wie in der Poesie größtentheils verloren. Darum dienet auch die Musik gegenwärtig nicht mehr in dem Grad, als ehedem, zur Bildung jugendlicher Gemüther.

*) Assentior Platoni, nihil tam facile in animos teneros atque molles influere quam varios canendi sonos, quorum dici vix potest, quanta sit vis in utramque partem. Namque et incitat languentes et languefacit excitatos et tum remittit animos, tum contrahit. Cicero de Legib. L. II.

**) S. Lied, III Th. S. 254. f.

Den-

Dennoch könnte sie noch dazu gebraucht werden, wenn die, denen die Erziehung aufgetragen ist, dieses Geschäfft nach einem gründlichen Plan betrieben. Denn da jede leidenschaftliche Empfindung durch die Musik in den Gemüthern kann erwekt werden, so dürfte man nur der Jugend, bey welcher eine gewisse Art der Empfindung herrschend seyn sollte, auch vorzüglich solche Stüke, die diesen Charakter haben, in gehöriger Mannichfaltigkeit zum Singen, Spielen und Tanzen vorlegen. Das bloße Anhören der Musik, auch selbst das Mitspielen, sind aber noch nicht hinreichend; es muß noch das Mitsingen, und in andern Fällen das Tanzen dazu kommen. Und so war es bey den Griechen, bey denen das Wort Musik einen weit ausgedehntern Begriff ausdrukte, als bey uns. Freylich würde hiezu erfodert, daß die, welche in der Musik unterrichten, weit sorgfältiger, als gemeiniglich geschieht, darauf sähen, daß die Jugend mit wahrem Nachdruk und wahrer Empfindung jedes Stük sänge, oder spielte, und daß dergleichen Uebungen durch die Menge derer, die sie gesellschaftlich trieben, nachdrüklicher würden. Die größte Fertigkeit im Spielen und Singen, und die zierlichsten Manieren, auf welche man fast allein sieht, tragen gar wenig zu dem großen Zwek, von dem hier die Rede ist, bey; wer nicht mit Empfindung singt, auf den wirket auch der Gesang nichts. In diesem Stük wäre, wenn die Musik eben in dem Grad, wie ehedem geschehen ist, zur Bildung der Jugend dienen sollte, eine gänzliche Verbesserung des Unterrichts und der Uebungen in der Kunst nothwendig, welche in unsern Zeiten nicht zu erwarten ist.

Auf diese allgemeine Anwendung der Musik folgen die besondern Anwendungen derselben, gewisse Empfindungen bey öffentlichen feyrlichen Gelegenheiten, in den Gemüthern zu einem bestimmten Zwek lebhaft zu erweken, und eine Zeitlang zu unterhalten. Da wird sie als ein Mittel gebraucht, den Menschen durch ihre unwiderstehliche Kraft zu Entschließungen oder Unternehmungen aufzumuntern, und seine Wirksamkeit zu unterstützen. Diesen Gebrauch kann man bey verschiedenen Gelegenheiten von der Musik machen.

Erstlich würde sie zu Kriegsgesängen, welche bey den Griechen gebräuchlich waren, mit großem Vortheil angewendet werden. Eine ganz ausnehmende Wirkung den Muth anzuflammen, würde es thun, wenn vor einem angreifenden Heer ein Chor von vier bis fünfhundert Instrumenten ein feuriges Tonstük spielte, und wenn dieses mit dem Gesang des Heeres selbst abwechselte, oder ihn begleitete. Unbegreiflich ist es, da schlechterdings kein kräftigeres Mittel ist, den Muth anzufeuren, als der Gesang, daß man es, da es einmal eingeführt gewesen, wieder abgeschafft hat. Einem verständigen Tonsetzer würde es leicht werden, den besondern Charakter solcher Stüke zu treffen, und das, was sie in Ansehung der Regeln des Satzes besonders haben müßten, zu bestimmen. Der Satz solcher Stüke würde durch ungleich weniger Regeln eingeschränkt seyn, als der für Tonstüke, wo jede Kleinigkeit in einzelen Stimmen schon gute oder schlechte Wirkung thun kann. Ich habe zu meiner eigenen Verwundrung erfahren, daß die unregelmäßigste Musik, die möglich ist, da hundert unwissende Türken, jeder mit seinem Instrument nach Gutdünken geleyert, oder geraset hat, worin nichts ordentliches war, als daß eine Art Trommel dieses Geräusch nach einem Takt abmaaß, — daß diese Musik, besonders in einiger

ger Entfernung, mich in lebhafte Empfindung gesetzt hat.

Zweytens, zu wichtigen Nationalgesängen, und überhaupt zu politischen Feyerlichkeiten, zu denen sich ein beträchtlicher Theil der Einwohner einer Stadt versammelt. Dergleichen sind Huldigungen, Begräbnisse verstorbener wahrer Landesväter, Feste zum Andenken großer Staatsbegebenheiten, und andere Nationalfeyerlichkeiten, die zum Theil aus dem Gebrauch gekommen, aber wieder eingeführt zu werden verdienten. Dabey könnte die Musik, wenn nur die Einrichtungen solcher Feste von Kennern der Menschen angegeben würden, von ausnehmend großer Wirkung seyn. Aber das Wichtigste wäre, wenn dabey Gesänge vorkämen, die entweder das ganze Volk, oder doch nicht gemiethete Sänger, sondern aus gewissen Ständen dazu ernannte, und durch die Wahl geehrte Bürger anstimmten. Man stelle sich bey den römischen Säcularfesten, das ganze römische Volk, den Herren der halben Welt mit dem Senat und dem Adel an seiner Spitze, in feyerlichem Aufzuge vor, denn zwey Chöre der edelsten Jünglinge und Jungfrauen, die abwechselnd singen: so wird man begreifen, daß nichts möglich ist, wodurch der wahre patriotische Geist in stärkere Flammen könne gesetzt werden, als hier durch Musik, und damit verbundene Poesie geschehen kann. Da wäre es der Mühe werth, daß die größten Tonsetzer gegen einander um den Vorzug stritten; und dieses wären Gelegenheiten, sie in das Feuer der Begeisterung zu setzen, und die volle Kraft der Musik anzuwenden. Aber unser durch subtiles und alles zergliederndes Nachdenken sich von der Einfalt der Natur und der geraden Richtung der durch keine Vernunftschlüsse verfeinerten Empfindung, entfernende Geschmak, überläßt dergleichen Feste den noch halb wilden, aber eben darum mehr Nationalgeist besitzenden Völkern. Es ist zum Theil dem Mangel solcher feyerlichen Anwendungen der Musik zuzuschreiben, daß man gegenwärtig die großen Wirkungen nicht mehr begreifen kann, welche die Musik der Griechen, nach dem so einstimmigen Zeugniß so vieler Schriftsteller, gethan hat.

Drittens kann die Musik bey dem öffentlichen Gottesdienst sehr vortheilhaft angewendet werden, und ist auch von alten Zeiten her dazu angewandt worden. Aber — wir können es nicht verheelen — in den protestantischen Kirchen geschiehet es meistentheils auf eine armselige Weise. Schon einige der wichtigsten geistlichen Feyerlichkeiten haben den Charakter öffentlicher, das ganze Volk in einer unzertrennlichen Masse interessirender Feste, verloren; jeder sieht dabey nur auf sich selbst, als wenn sie nur für ihn allein wären, und dieses Kleinfügige herrscht auch nur gar zu oft in der Kirchenmusik, und in der dazu dienenden geistlichen Poesie. Dadurch wird sie oft zur Schande unsers Geschmaks zu einer beynahe theatralischen Lustbarkeit, und oft, wo es noch recht wohl geht, zu einer Andachtsübung, wie die sind, die jeder für sich vornehmen kann. Wir haben aber über die Kirchenmusik, und einige besondere Arten derselben, in eigenen Artikeln gesprochen *).

Dieses sind die verschiedenen Gelegenheiten, da die Musik zu öffentlichem Behuf kann angewendet werden. Daß wir die theatralische Musik nicht dahin rechnen, kommt daher, daß die Schauspiele selbst, wie schon anderswo erinnert worden, den Charakter öffentlicher Veranstaltungen

*) S. Choral; Kirchenmusik; Motette; Oratorium.

tungen verloren haben. Man besucht sie zum Zeitvertreib, oder allenfalls um sich blos für sich selbst jeder nach seinem besondern Geschmak zu ergözen, und ohne seine Empfindungen aus der Masse des vereinigten Eindruks zu verstärken, ohne Eindrüke zu erwarten, die auf das Allgemeine des gesellschaftlichen Interesse abzielen. Was übrigens von diesem Zweige der Musik hier könnte gesagt werden, findet sich in einem besondern Artikel *).

Von dem Privatgebrauch der Musik kommt zuerst die in Betrachtung, die für gesellschaftliche Tänze gemacht wird. Das was über die Tänze selbst anderswo gesagt wird **), dienet auch den Werth und den Charakter der dazu gehörigen Tonstüke zu bestimmen. Es bestehet eine so natürliche Verbindung zwischen Gesang und Tanz, daß man beyde unzertrennlich vereiniget bey allen noch rohen Völkern antrifft, wo die Kunst noch in der Kindheit liegt. Daher läßt sich vermuthen, daß dieses die älteste Anwendung der Musik sey. Sie dienet freylich nicht, wie öffentliche Musik, die großen auf das Allgemeine, oder auf erhabene Gegenstände abzielenden Kräfte der Seele in Bewegung zu setzen. Aber da die mit übereinstimmender körperlichen Bewegung begleitete Musik lebhaften Eindruk macht, der Tanz aber sehr schicklich ist, mancherley leidenschaftliche und sittliche Empfindungen zu erweken, so wird diese Gattung der Musik nicht unwichtig, und könnte besonders auch zu Bildung der Gemüther angewendet werden. Es ist auch weder etwas geringes noch etwas so leichtes, als sich mancher einbildet, eine vollkommene Tanzmelodie zu machen. Vollkommen aber wird sie nicht blos dadurch, daß Bewegung, Takt und Rhythmus dem Charakter des Tanzes angemessen sind, sondern auch durch schildernde musikalische Gedanken oder Säze, die die Art und den Grad der Empfindung, die jedem Tanz eigen sind, wol ausdrüken. Darum gehört so viel Genie und Geschmak hiezu, als zu irgend einer andern Gattung.

Hiernächst ist die Anwendung der Kunst auf gesellschaftliche und auf einsam abzusingende Lieder zu betrachten. Da solche Lieder, wie ausführlich gezeiget worden ist *), von sehr großer Wichtigkeit sind, so ist es auch die dazu dienliche Musik. Die Gesänge, wodurch Orpheus wilden, oder doch sehr rohen Menschen Lust zu einem wolgesitteten Leben gemacht hat, waren nur Lieder, und allem Ansehen nach solche, wo mehr natürliche Annehmlichkeit, als Kunst, herrschte. Ich meinerseits wollte lieber ein schönes Lied, als zehen der künstlichsten Sonaten, oder zwanzig rauschende Concerte gemacht haben. Diese Gattung wird zu sehr vernachläßiget; und es fehlet wenig, daß Tonsetzer, die durch Ouvertüren, Concerte, Symphonien, Sonaten und dergleichen, sich einen Namen gemacht haben, nicht um Vergebung bitten, wenn sie sich bis zum Lied, ihrer Meinung nach, erniedriget haben. So sehr verkehrte Begriffe hat mancher von der Anwendung seiner Kunst.

In die letzte Stelle setzen wir die Anwendung der Musik auf Concerte, die blos zum Zeitvertreib und etwa zur Uebung im Spielen angestellt werden. Dazu gehören die Concerte, die Symphonien, die Sonaten, die Solo, die insgemein ein lebhaftes und nicht unangenehmes Geräusch, oder ein artiges und

*) S. Oper.
**) S. Tanz.

*) S. Lied.

und unterhaltendes, aber das Herz nicht beschäfftigendes Geschwätz vorstellen. Dieses ist aber gerade das Fach, worin ziemlich durchgehends am meisten gearbeitet wird. Es sey ferne, daß wir die Concerte, worin Spieler sich in dem richtigen und guten Vortrag üben, verwerfen. Aber die Concerte, wo so viel Liebhaber sich zusammen drängen, um sich da unter dem Geräusche der Instrumente der langen Weile, oder dem freyen Herumirren ihrer Phantasie zu überlassen; wo man die Fertigkeit der Spieler oft sehr zur Unzeit bewundert; — wo man Spieler und bisweilen auch Sänger durch übel angebrachte Bravos von dem wahren Geschmak abführt, und in Tändeleyen verleitet: — doch es ist besser hievon zu schweigen. Denn der Geschmak an solchen Dingen ist vielleicht unwiederruflich entschieden. Dieses wird freylich manchem Virtuosen beleidigend vorkommen. Da er wirklich ein großes Vergnügen an solchen Sachen findet, wird er kaum begreifen, daß nicht jedermann dasselbe empfindet. Wir wollen ihm seine Empfindung nicht streitig machen; aber die wahre Quelle desselben wollen wir ihm mit den Worten eines Mannes von großer Urtheilskraft entdeken. „Das Vergnügen, sagt er, welches der Virtuose empfindet, indem er Concerte nach dem bunten heutigen Geschmak höret, ist nicht jenes natürliche Vergnügen, das durch die Melodie oder Harmonie der Töne erweket wird, sondern ein Vergnügen von der Art dessen, das wir empfinden, indem wir die unbegreiflichen Künste der Luftspringer und Seiltänzer sehen, die sehr schwere Sachen machen *).“

*) S. Letter to Lord K. in Franklins Experiments and obferv. on Electricity, S. 467.

Doch wollen wir die Sache nicht so weit treiben, wie Plato, der alle Musik, die nicht mit Gesang und Poesie begleitet ist, verwirft *). Auch ohne Worte kann sie Wirkung thun, ob sie gleich erst alsdenn sich in der größten Wirkung zeiget, wenn sie ihre Kraft auf Werke der Dichtkunst anwendet.

Daß die Musik überhaupt alle andern Künste an Lebhaftigkeit der Kraft übertreffe, ist bereits angemerkt, auch der Grund davon angezeiget worden. Aber auch blos durch die Erfahrung wird dieses genug bestätiget. Man wird von keiner andern Kunst sehen, daß sie sich der Gemüther so schnell und so unwiderstehlich bemächtigt, wie durch die Musik geschieht. Und der allgewaltigen Wirkung der ehemaligen Päane der Griechen, oder eines bloßen unordentlichen Freudengeschreyes, nicht zu erwähnen, braucht man nur einmal eine in Poesie, Gesang, Harmonie und Vortrag vollkommene Arie, oder ein solches Duett in einer Oper gehört zu haben. Indem Salimbeni ein solches Adagio sang, standen einige tausend Zuhörer in einer staunenden Entzükung, als wenn sie versteinert wären. Wir wollen hierüber die Beobachtungen eines der ersten Köpfe unsers Jahrhunderts anführen.

„Da ich sie singen hörte, sagt er, bemächtigte sich allmählig eine nicht zu beschreibende Wollust meiner ganzen Seele. — Bey jedem Worte stellete sich ein Bild in meinem Geiste, oder eine Empfindung in meinem Herzen dar. — Bey den glänzenden Stellen, voll eines starken Ausdruks, wodurch die Unordnung heftiger Leidenschaften gemahlt, und zugleich wirklich erregt wird, verlor sich bey mir die Vorstellung von Musik, Gesang

*) De Leg. L. II.

sang und Nachahmung gänzlich. Ich glaubte die Stimme des Schmerzens, des Zorns, der Verzweiflung selbst zu hören; ich dachte, jammernde Mütter, betrogene Verliebte, rasende Tyrannen zu hören, und hatte Mühe, bey der großen Erschütterung, die ich fühlte, auf meiner Stelle zu bleiben. — Nein, ein solcher Eindruk ist niemals halb; man fühlet ihn entweder gar nicht, oder man wird ausser sich gerissen; man bleibet entweder ohne alle Empfindung, oder man empfindet unmäßig; entweder höret man ein blos unverständliches Geräusch, oder man empfindet einen Sturm von Leidenschaft, der uns fortreißt, und dem die Seele zu widerstehen unvermögend ist *)."

Diejenigen, die an den Erzählungen von den wunderbaren Wirkungen der Musik, die wir bey den alten Schriftstellern antreffen, zweifeln, haben entweder nie eine vollkommene Musik gehört, oder es fehlet ihnen an Empfindung. Man weiß, daß die Lebhaftigkeit der Empfindungen von dem Spiel der Nerven, und dem schnellen Laufe des Geblütes herkommet; daß die Musik wirklich auf beyde wirke, kann gar nicht geläugnet werden. Da sie mit einer Bewegung der Luft verbunden ist, welche die höchst reizbaren Nerven des Gehörs angreift, so wirket sie auch auf den Körper; und wie sollte sie dieses nicht thun, da sie selbst die unbelebte Materie, nicht blos dünne Fenster, sondern sogar feste Mauern erschüttert **)? Warum sollte man also daran zweifeln, daß sie auf empfindliche Nerven eine Wirkung mache, die keine andere Kunst zu thun vermag, oder daß sie vermittelst der Nerven eine zerrüttete, fiebrische Bewegung des Geblütes in Ordnung bringen könne, und wie wir in den Schriften der parisischen Academie der Wissenschaften finden, einen Tonkünstler von dem Fieber selbst befreyt habe? Wer Erzählungen von außerordentlichen Wirkungen der Musik zu lesen verlanget, findet davon eine Sammlung in des Bartolini Werke von den Flöten der Alten. Es ist gewiß nicht alles Fabel, was die griechische Tradition vom Orpheus sagt, der die Griechen durch Musik aus ihrer Wildheit soll gerissen haben. Was für ein ander Mittel könnte man brauchen, ein wildes Volk zu einiger Aufmerksamkeit, und zur Empfindung zu bringen. Alles, was zur Befriedigung der körperlichen Bedürfnisse gehört, hat ein solches Volk gemeiniglich; Vernunft aber und Ueberlegung dem zuzuhören, der mit ihm von Sitten, von Religion, von gesellschaftlichen Einrichtungen sprechen wollte, hat es nicht. Also kann man es durch Versprechung größern Ueberflusses nicht reizen. Poesie und Beredtsamkeit vermögen nichts auf dasselbe; auch nicht die Mahlerey, an der es höchstens schöne Farben betrachten würde, die nichts sagen: aber Musik dringet ein, weil sie die Nerven angreift; und sie spricht, weil sie bestimmte Empfindungen erweken kann. Darum sind jene Erzählungen völlig in der Wahrheit der Natur, wenn sie auch historisch falsch seyn sollten.

Bey diesem augenscheinlichen Vorzug der Musik über andre Künste, muß doch nicht unerinnert gelassen werden, daß ihre Wirkung mehr vorübergehend scheinet, als die Wirkung andrer Künste. Das was man gesehen, oder vermittelst der Rede vernommen hat, es sey, daß man es gelesen, oder gehört habe, läßt sich eher wieder ins Gedächtniß zurükrufen, als

*) Rousseau dans la Julie T. I. p. 48.

**) Man sehe hierüber die besondern Beobachtungen, die Rousseau in seinem Dictionaire de Musique im Artikel Musik gesammelt hat.

als bloße Töne. Darum können die Eindrücke der Mahlerey und Poesie wiederholt werden, wenn man die Werke selbst nicht hat. Also müssen die Werke der Musik, die daurende Eindrüke machen sollen, oft wiederholt werden. Hingegen, wo es um plötzliche Wirkung zu thun ist, die nicht fortdaurend seyn darf, da erreicht die Musik den Zwek besser, als alle Mittel, die man sonst anwenden könnte.

Aus allen diesen Anmerkungen folget, daß diese göttliche Kunst von der Politik zur Ausführung der wichtigsten Geschäffte könnte zu Hülfe gerufen werden. Was für ein unbegreiflicher Frevel, daß sie bloß als ein Zeitvertreib müßiger Menschen angesehen wird! Braucht man mehr als dieses, um zu beweisen, daß ein Zeitalter reich an Wissenschaft und mechanischen Künsten, oder an Werken des Witzes, und sehr arm an gesunder Vernunft seyn könne?

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Musik die älteste aller schönen Künste sey: sie ist mehr, als irgend eine andere, ein unmittelbares Werk der Natur. Darum treffen wir sie auch bey allen Völkern, und bey solchen, die sonst von keiner andern Kunst etwas wissen, an. Es wäre also ein einfältiges Unternehmen, in der Geschichte oder in dem Nebel der Fabeln ihre Erfindung aufzusuchen. Jedes Volk kann sich rühmen sie erfunden zu haben. Aber angenehm würde es seyn, die völlige Geschichte von ihrem allmähligen Wachsthum zu haben. Es ist aber nicht daran zu denken, daß diese Geschichte auch nur einigermaaßen könnte gegeben werden. Denn die Nachrichten der Griechen, die einzige Quelle, woraus man schöpfen könnte, wenn sie weniger trübe wäre, sind gar sehr unzuverläßig.

Ohne Zweifel hatte man schon seit langer Zeit sehr schöne Gesänge gehabt, ehe es irgend einem Mann von speculativem Genie eingefallen war, die Tonleiter, woraus die Töne derselben genommen worden, durch Regeln, oder Verhältnisse zu bestimmen, und feste zu setzen. Es ist vergeblich zu untersuchen, wie die Griechen auf ihre verschiedene Tonleitern gekommen sind, und woher die dreyerley Gattungen derselben, die enharmonische, chromatische und diatonische entstanden seyen. Die Empfindung allein bildete die ersten Gesänge in den Kehlen empfindsamer Menschen. Diese waren nach dem mehr oder weniger lebhaften Charakter des Sängers, nach der Stärke der Empfindung, und dem Grad der Feinheit, oder Beugsamkeit der Werkzeuge der Stimme, in einem rauheren oder sanftern Ton, in grössern oder kleinern Intervallen. Andere dadurch gerührt, versuchten auch zu singen, und ahmeten dem ersten nach, oder fielen wegen der Uebereinstimmung der Charaktere auf dieselben Tonarten, an welche sich allmählig das Ohr derer, die ihnen zuhörten, gewöhnte. Daher kam es, daß von den verschiedenen griechischen Stämmen jeder seine eigene Modulation hatte, und daß Tonleitern von verschiedenen Gattungen eingeführt wurden. Erst lange hernach wurden sie festgesetzt, und durch Berechnung ihrer Verhältnisse genau bestimmt. Der würde sehr irren, der die sogenannten Genera und Modos der Griechen für Werke des Nachdenkens und einer methodischen Erfindung hielte. Wollte man noch mehr natürliche Tonleitern und Arten zu moduliren haben, als uns itzt bekannt sind, so dürfte man sich nur die Gesänge der zahlreichen asiatischen Völker bekannt machen, die noch keine geschriebene Musik haben.

ben. Es ist höchst wahrscheinlich, daß sie nach keiner uns bekannten Tonleiter gehen; obgleich bisweilen Reisende uns solche Gesänge nach unserm diatonischen Geschlecht aufgeschrieben haben. Denn schon in Spanien, in dem mittäglichen Frankreich, in Italien, und an den Gränzen der Wallachey, höret man, wie ich von kunstverständigen Männern von feinem Gehör versichert worden, Gesänge, die nach keiner unsrer Tonleitern können geschrieben werden.

Die Erfindung der Abmessung der Töne durch Zahlen, schreiben die Griechen insgemein dem Pythagoras zu; die Umstände, die man davon erzählt, sind bekannt: andere erzählen mit noch wahrscheinlichern Umständen etwas ähnliches von dem Künstler Glaucus. Ein gewisser Hippasis soll viel gleichgroße, in der Dike ungleiche eherne Teller gedrechselt haben, deren harmonischen Wolklang Glaucus zuerst soll bemerkt, und in seinen Ursachen untersucht haben *).

Ueber die eigentliche Beschaffenheit der griechischen Musik sind von den Neuern erstaunlich viel Untersuchungen angestellt worden, aus denen allen eben kein helles Licht hervorgekommen ist. Man findet in den griechischen Schriftstellern, die besonders über die Musik geschrieben haben, nicht nur an verschiedenen Stellen unburchdringliche Finsterniß, sondern auch ganz offenbare Widersprüche. Wir wollen uns also bey dieser Materie nich vergeblich aufhalten: wer begierig ist, sie näher zu untersuchen, den verweisen wir auf die alten Schriftsteller über die Theorie der Musik, die Meibom in einer Sammlung herausgegeben hat, auf den Claudius Ptolomäus und auf die Abhandlungen verschiedener Gelehrten, welche in der Sammlung der Schriften der französischen Academie der schönen Wissenschaften verschiedentlich zerstreut angetroffen werden. Vor nicht gar langer Zeit hatte der Pater Gerbert, damals Bibliothekarius des Benediktiner Closters zu St. Bläsi, eine Reise, in der Absicht Entdekungen über die Geschichte der Musik zu machen, unternommen. Er schrieb im Jahr 1763. aus Wien an jemand hievon folgendes: Scias me utile admodum iter suscipere pro historia Musicae praesertim graecae, repertis nonnullis auctoribus ineditis ac *speciminibus notarum musicarum per duodecim saecula continua serie*, genere quodam Palaeographiae. Ob wir daher etwas Zuverläßigeres, als man bis itzt gehabt, zu erwarten haben, steht dahin.

*) Zenob. paroem, Cent. II. 91.

Nach einer Tradition, die durch eine lange Reihe von Jahrhunderten bis auf uns gekommen ist, haben wir in den noch itzt gebräuchlichen Kirchentonarten die meisten Modos Musicos der Griechen. Wenn man das, was die Alten von dem Charakter dieser Tonarten sagen, mit dem vergleicht, was noch itzt ein geübtes Ohr dabey empfindet, so ist es nicht ohne Wahrscheinlichkeit, daß die Sache wirklich so sey. Ob aber einige in Schriften aufbehaltene Gesänge der Alten, die man glaubt entziffert zu haben, itzt noch so können gesungen werden, wie sie ehemals wirklich gesungen worden, daran finde ich Gründe genug zu zweifeln. Daß aber einige noch itzt in katholischen Kirchen übliche Gesänge ein hohes Alter von tausend Jahren und darüber haben, ist nicht unwahrscheinlich.

Bey allen diesen Ungewißheiten hat man kein Recht zu zweifeln, daß die alten Griechen, die die andern schönen Künste auf einen so hohen Grad der Vollkommenheit gebracht haben,

ben, nicht auch diese in ihrer vollen Stärke und Schönheit sollten besessen haben; besonders, da sie so grosse Liebhaber das Gesanges waren. Freylich mögen die griechischen Gesänge eben so sehr von den heutigen unterschieden gewesen seyn, als Homers Epopöen oder Pindars Oden von den heutigen Heldengedichten und Oden verschieden sind. Ob aber unsre Art jener vorzuziehen sey, ist eine andre Frage.

Gewiß ist dieses, daß die Gesänge der Alten weit einfacher gewesen sind, als unsere Opernarien; und aller Wahrscheinlichkeit nach haben die Alten die vielstimmige Musik, da eine Hauptstimme blos der Harmonie halber von andern Stimmen begleitet wird, nicht gekannt, noch weniger die Gesänge, die aus vielen wirklich singenden Stimmen bestehen, wie unsere vierstimmigen Choräle sind.

Daß wir durch Einführung der begleitenden Harmonie viel gewonnen haben, scheinet Rousseau ohne guten Grund zu läugnen. Wenn nur das Rauschen der Harmonie den Gesang nicht verdunkelt, so dienet sie ungemein den Charakter und Ausdruk eines Stüks zu verstärken. Aber unsere Coloraturen, Passagen, Cadenzen und viele Lieblingsgänge unsrer künstlichen Sänger und Spieler, würde der Grieche aus der guten Zeit sicherlich verachtet haben, wenn er sie auch gehört hätte.

Freylich klagen auch schon einige spätere Schriftsteller unter den Alten über den Verfall ihrer Musik, den Ueppigkeit und bloße Wollust des Gehörs sollen verursachet haben. Was von der Beredsamkeit angemerkt worden, daß sie allmählig gesunken sey, nachdem man nicht mehr aus wirklicher Nothwendigkeit zu überreden, sondern aus Nachahmung und in der Absicht für einen schönen Geist gehalten zu werden, mehr schöns, als nachdrükliche Reden gemacht hat, kann auch auf die Musik angewendet werden. Die Begierde blos zu gefallen führet nothwendig auf tausend Abwege, weil bald jeder Mensch seine eigene Liebhaberey hat: aber der Vorsatz zu rühren, diese oder jene bestimmte Leidenschaft zu erwecken, führet sicher. Denn in jedem besondern Fall ist nur ein Weg, der mitten in das Herz führt. Wenn der Tonsetzer sich vornimmt ein verliebtes Verlangen, oder eine lebhafte Freude, oder schmerzhafte Traurigkeit auszudrüken, so weiß er, worauf er zu arbeiten hat.

Es wird also der Musik, die in den schönsten Zeiten Griechenlands in ihrer Art so vollkommen mag gewesen seyn, als irgend eine andere der schönen Künste, auch bey der Ausartung des griechischen Geschmaks nicht besser gegangen seyn, als diesen; und es ist höchst wahrscheinlich, daß sie allmählig von ihrem ersten Zwek abgeführt, und blos zur Belustigung müßiger Menschen gebraucht, dadurch aber mit willkührlichen und unnützen Zierrathen überladen worden. Man hat deutliche Spuren, daß sie in diesem Zustande gewesen sey, als man anfieng sie zum Gebrauch des öffentlichen Gottesdienstes in den christlichen Kirchen einzuführen. Dadurch ist sie zwar von allen ausschweifenden Zierrathen und von der theatralischen Ueppigkeit wieder gereiniget, vermuthlich aber auch einiger wahrer Schönheiten beraubet worden. Denn in jenen Zeiten, da der gute Geschmak überhaupt beynahe gänzlich erloschen war, konnte es nicht anders seyn, als daß auch die Musik von der allgemeinen Barbarey angesteckt werden mußte. Sie wird, wie die Wissenschaften, blos in den Händen unwissender und des Nachdenkens ungewohnter Mönche geblieben seyn,

wo

wo sie nothwendig ihre beste Kraft verlieren mußte.

Doch ist in diesen finstern Zeiten, durch Erfindung einiger blos zum äußerlichen und zur Bezeichnung der Töne dienenden Hülfsmittel, der Grund zu einer nachherigen großen Verbesserung gelegt worden. In dem eilften Jahrhundert erfand ein Benediktiner Mönch, Guido von Arezzo, wie man durchgehends dafür hält, das Liniensystem, um die Töne, die vorher blos durch Buchstaben, die man über die Sylben setzte, angedeutet wurden, durch die verschiedene Lage auf demselben, nach ihrer Höhe und Tiefe zu bezeichnen. Aus dieser höchstglüklichen Erfindung entstund nachher, durch allmählige Zusätze und Verbesserungen, die itzt übliche Art die Töne in Noten zu schreiben, wodurch nicht nur jeder Ton nach seiner Höhe und Tiefe, sondern auch nach seiner Dauer und andern Abwechslungen auf eine sehr bequeme Weise kann bezeichnet werden, welches den Vortrag eines Tonstüks erstaunlich erleichtert, und eben darum auch die Musik selbst in ihren wesentlichen Theilen befördert hat. Im vierzehnten Jahrhundert soll die Art ein Tonstuk durch Noten zu bezeichnen, durch einen französischen Doktor der freyen Künste, Jean de Meurs oder de Muris noch mehr vervollkommnet worden seyn. Wenigstens schreibet man ihm die Erfindung der verschiedenen Formen der Noten, wodurch die Dauer der Töne angezeiget wird, zu; woran aber Rousseau, wie es scheinet, nicht ohne guten Grund, zweifelt. Es scheinet aber, daß die Erfindung der Noten, und dessen, was sonst zum Schreiben der Tonstüke gehöret, erst in dem nächst verflossenen Jahrhundert ihre Vollkommenheit erreicht habe.

Von andern allmähligen Verbesserungen der Kunst, in Absicht auf das Wesentliche derselben, wird man nicht eher richtig urtheilen können, bis ein Mann, der dazu hinlängliche Kenntniß hat, eine Sammlung auserlesener Gesänge aus verschiedenen Zeiten, nach der itzigen Art in Noten geschrieben, herausgeben wird, damit sie mit Fertigkeit können gesungen, und folglich richtig beurtheilet werden. Die oben angeführte Nachricht des P. Gerberts läßt uns hierüber nicht ganz ohne Hoffnung. Am sichersten aber wäre diese Arbeit von dem berühmten Pater Martini in Bologna zu erwarten. Was wir von der Beschaffenheit der Musik in den mittlern Zeiten noch wissen, betrifft fast allein den Kirchengesang. Von Tanz- und andern Melodien älterer Zeiten weiß man sehr wenig; und doch würde man uns auch solche vorlegen müssen, wenn wir von der Beschaffenheit der ältern Musik überhaupt ein Urtheil zu fällen hätten.

Es scheinet, daß man bis ins sechszehnte Jahrhundert die diatonische Tonleiter der Alten, in Absicht auf das Harmonische darin, ohne andere Veränderung als den weitern Umfang in der Höhe und Tiefe, beybehalten habe: und in Absicht auf die Modulation ist man lediglich bey den Tonarten der Alten bis auf dieselbe Zeit stehen geblieben. Erst in erwähntem Jahrhundert scheinet der Gebrauch der neuern halben Töne allmählig eingeführt worden zu seyn, wodurch jeder Ton in seinen Intervallen, den andern ohngefähr gleich gemacht worden. Ehe diese halbe Töne eingeführet worden, konnte man nicht anders, als nach den sogenannten Kirchentönen *)



*) S. Tonarten der Alten.

moduliren. Spielte man in der jonischen Tonart, oder nach itziger Art zu sprechen aus C, so war es nothwendig C dur, weil das C keine weiche Tonleiter hatte, so wenig als aus A, oder der äolischen Tonart, nach einer harten Tonleiter konnte gespielt werden. Doch ist bis itzt die eigentliche Epoche der Einführung der heutigen vier und zwanzig Tonarten, so neu sie auch ist, nicht bestimmt. Vermuthlich sind nicht alle neuere halbe Töne auf einmal, sondern nur allmählig in den Orgeln angebracht worden. Dadurch sind die chromatischen und enharmonischen Gänge in die Musik eingeführt, und daher ist auch die Mannichfaltigkeit der Modulationen vermehrt worden. In gedachtem sechszehnten Jahrhundert haben Zerlino und Salinas das meiste zum Wachsthum der Musik beygetragen. Es scheint auch, daß der vielstimmige Satz, und die begleitende Harmonie damals in der Musik eingeführt worden.

In dem letztverwichenen Jahrhundert hat die Musik durch Einführung der Opern und der Concerte, einen neuen Schwung bekommen. Man hat angefangen die Künste der Harmonie weiter zu treiben, und mehr melismatische Verzierungen in den Gesang zu bringen. Dadurch ist allmählig die sogenannte galante, oder freyere und leichtere Schreibart und weit mehr Mannichfaltigkeit der Takte und der Bewegungen in der Musik aufgekommen. Es ist nicht zu läugnen, daß nicht dadurch die melodische Sprache der Leidenschaften ungemein viel gewonnen habe. Auf der andern Seite kann man aber auch nicht in Abrede seyn, daß von den Verzierungen und den mehrern Freyheiten in Behandlung der Harmonie nach und nach ein so großer Misbrauch ist gemacht worden, daß die Musik gegenwärtig in Gefahr steht, gänzlich auszuarten. In dem vorigen Jahrhundert und in den ersten Jahren des gegenwärtigen ist die Reinigkeit des Satzes in Absicht auf die Harmonie und die Regelmäßigkeit der melodischen Fortschreitungen auf das Höchste getrieben worden; und es kann nicht geläugnet werden, daß nicht beydes zu dem ernsthaften Kirchengesang höchst nothwendig sey. Beyde werden gegenwärtig von vielen gering geschätzt, oder gar für unnütze Pedanterey gehalten, wodurch besonders die Kirchenmusik und alle andern Gattungen, wo jeder Schritt des Gesanges ausdrükend und bedeutend seyn soll, ungemein viel leiden. Freylich hat man auch an Feuer, Lebhaftigkeit, und an den mancherley Schattirungen der Empfindung durch die Mannichfaltigkeit der neuern melodischen Erfindung, und selbst durch kluge Uebertretung der strengen harmonischen Regeln, gewonnen. Aber nur große Meister wissen diese Vortheile zu nutzen.

Daß die Musik in den neuern Zeiten dem schönen und sehr geschmeidigen Genie, und der feinen Empfindsamkeit der Italiäner das meiste zu danken habe, ist keinem Zweifel unterworfen. Aber auch aus Italien ist das meiste, wodurch der wahre Geschmak verdorben worden, vornehmlich die Ueppigkeit der nichts sagenden und blos das Ohr kützelnden Melodien, in die Kunst gekommen. Schwerlich werden die meisten Ausländer, die in vielen Stüken gegen das deutsche Genie unüberwindliche Vorurtheile haben, unsrer Nation das Recht wiederfahren lassen, das ihr in Absicht auf die Musik gebührt. Sie werden nie mit wahrer Freymüthigkeit gestehen, daß unsre Bache, Händel, Graun, Hasse in die Classe der Männer gehören, die der heutigen Musik die größte Ehre machen.

chen. Händel hat, nicht seine bewundrungswürdige Kunst, sondern blos die Ausbreitung seines Ruhmes, dem Zufall zu danken, daß er durch seinen Aufenthalt in England den Nationalstolz dieser sonderbaren Nation interessirt hat: hätte er alles gethan, was er wirklich gethan hat, so würde seiner kaum erwähnet werden, wenn blos seine Werke, ohne seine Person nach jenem Lande gekommen wären. Graun, der an Lieblichkeit des Gesanges alle übertrifft, und an Richtigkeit und Reichthum der Harmonie, auch genauer Beobachtung aller Regeln, kaum irgend einem andern nachsteht, ist ausser Deutschland fast gar nicht bekannt.

Ueber die Theorie der Kunst ist bis itzt, wenn man das, was die Richtigkeit und Reinigkeit der Harmonie, und die Regeln der Modulation betrifft, ausnimmt, wenig beträchtliches geschrieben worden. Selbst das, was die Harmonie betrifft, ist nicht aus zuverläßigen Grundsätzen hergeleitet worden. Das wichtigste Werk über die Theorie wird ohne Zweifel das seyn, was der Berlinische Tonsetzer Hr. Kirnberger unternommen hat, wenn erst der zweyte Theil desselben wird an das Licht getreten seyn *). Schon im ersten Theile ist die Kenntniß der Harmonie aus dem unbegreiflichen Chaos, worin sie, nicht in den Tonstüken großer Meister, sondern in den theoretischen Schriften darüber, gelegen hat, in ein helles Licht gesetzt worden. In diesem ganzen Werke bin ich überall den harmonischen Regeln dieses Mannes, so weit ich sie einzusehen im Stande war, gefolget. Und hier wird auch der bequemste Ort seyn, überhaupt das Bekenntniß abzulegen, daß das, was ich über diese Kunst hier und da bemerkt habe, aus dem Unterricht geflossen ist, den mir dieser in seiner Kunst höchst erfahrne und scharfsinnige Mann, mit ausnehmendem Eifer ertheilt hat.

*) Der erste Theil ist unter dem Titel: „Die Kunst des reinen Satzes in der Musik,“ herausgekommen.

* *

Schriften der Alten über die Musik, und zwar von Griechen: Aristoxenus (3630. ἁρμονικων ϛοιχειων s. elementor. harm. lib. III. mit den Harm. des Ptolemäus, und dem Aristotelischen Fragmente, de objecto auditus, lat. von Ant. Gogavinus, Ven. 1562. 4. Mit dem Manual. Harmon. des Nicomachus, und den Introduct. harm. des Alypius, gr. von Joh. Meursius, Lugd. Bat. 1616. 4. und im 1ten Bd. der Antiquae Mus. Auctor. septem, gr. und lat. von Marc. Meibom, Amstel. 1652. 4. 2 Bd. Erläuterungsschriften: Il Patritio, ovvero de' Tetracordi Armonici di Aristosseno, da Erc. Bottrigari, Cav. Bol. Bol. 1593. 4.) — Euklides (3697. 1) Εισαγωγη ἁρμονικη, zuerst lat. durch G. Valla, unter dem Titel von Cleonidae Harm. Introductori ... Ven. 1447. f. Unter dem Nahmen des Euklides, gr. und lat. durch Joh. Pena, Luter. 1557. 4. Von Conr. Dasypodius, mit den übrigen Schriften des Euklides, gr. und lat. Argent. 1571. 8. Von M. Meibom gr. und lat. bey der vorhin angeführten Ausgabe im 1ten Bd. Amstel. 1652. 4. Von Dav. Gregory, Oxf. 1703. f. Auch lat. in dem 5ten Bd. N. 8. von Pet. Herigonius Curs. mathem. Par. 1644. 8. 6 Band. Französ. durch P. Forcadel, Par. 1572. 8. Englisch, in den Letters ... upon subjects of Litterat. ... by Ch. Davies, L. 1787. 8. 2 Bde. 1790. 8. 2 Bde. 2) Κατατομη Κανόνος, bey den Ausgaben des vorhergehenden Werkes; engl. von Davies, a. a. O. Als Erläuter. gehört hieher des Benini Euclides explicatus bey dessen Apiar. univ. Philos. mathem. Bon. 1642 und 1645. f.) —

Alypius (J. C. 117. Introd. Musica, gr. von Joh. Meursius, Lugd. Bat. 1616. 4. Gr. und lat. von M. Meibom im 1ten Bd. der angef. Ausg.) — Aristides Quinctilianus (J. C. 117. De Musica, Lib. III. bey der von M. Meibom besorgten Ausg. im 2ten Bande.) — Bacchius (117. Introductio Artis Musicae, von Fr. Morell, Lut. 1623. 8. gr. und lat. und im 1ten Bd. von M. Meibom. Auch hat Mersenne das Werk s. Commentar. ad sex prima Gen. capita, Par. 1623. f. gr. beydrucken lassen, so wie eine franz. Uebers. davon besorgt.) Gaudentius (J. C. 120. Introductio harmonica; von Meibom im 1ten Bd.) — Nikomachus Gerasenus (Manuale harmon. L. II. gr. von Joh. Meursius; gr. und lat. von M. Meibom im 1ten Bd.) — Plutarchus († 120. Um die Folge der, von M. Meibom zugleich herausgegebenen Schriftsteller nicht zu unterbrechen, setze ich das Gespräch von der Musik erst hierher. Im Original findet es sich in den Opuscul. Ven. 1509. f. gr. Bas. 1574. f. gr. und in den Werken, ex ed. H. Steph. 1572. 8. 13 Bd. Franc. 1620. f. 2 Bd. ex ed. Reisk. Lips. 1774. 8. 10 Bd. sämmtlich gr. und lat. Ital. von Ant. Gaudino, Ven. 1625. f. Französ. durch P. J. Bürette, im 14ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscr. Duodezausg. Als Erläuterungen gehören dazu eben dieses H. Bürette Examen du traité de Plut. Observations touchant l'hist. litt. du traité de Plut. Analyse du traité de Plut. in dem 11ten Bd. Remarq. sur le Dial. de Plut. im 14ten Bd. Suite des remarques, im 19ten, 23ten, 26ten Bd. Deux dissertat. servant d'epilogue aux remarq. im 26ten Bd. Supplement aux dissert. in eben diesem Bande der Mem. de l'Acad. des Inscr. Auch ein Ital. Carlo Valgulio, hat in Plutarchi Dial. de Musica ad Titum Pyrrhinum, Ven. 1532. 8. geschrieben. — Theon von Smyrna (J. C. 117. Das von ihm übrige Fragment über Arithmetik und Musik gab Ism. Bouillaud, unter dem Titel: Th. Sm. eor. quae in Mathem. ad Plat. lectionem utilia sunt, Expositio . . . Lut. 1644. 4. gr. und lat. heraus.) — Claudius Ptolemäus (J. Chr. 120-160. Element. harmonic. Lib. III. lat. von Ant. Gogavinus, Ven. 1562. 4. Lat. und gr. von Joh. Wallis, mit einem Anhange, de Veterum Harmon. ad hodiernam comparata, Oxon. 1682. 4. und mit dem Commentar des Porphyrius im 3ten Bd. seiner Werke, ebend. 1699. fol. Bey eben dieser Ausg. finden sich auch die Scholia in Ptol. lib. von Barlaani, einem Mönche aus dem 14ten Jahrh. Und, als Erläuterung kann die Abhandl. des Doni, Del sintono Didimo o di Tolomeo, im 1ten Bd. S. 349 f. W. und einige Stellen im Salinas, De Mus. Lib. IV. c. 25. so wie mehrere der Letters . . . upon subjects of Litterat. . . by Ch. Davies, Lond. 1787 und 1790. 8. 2 Bde. angesehen werden.) — Lucian (J. C. 180. Harmonides s. Encom. Music. in den Werken, als Flor. 1496. f. gr. Ed. pr. Salm. 1619. 8. 2 Bd. gr. und lat. Amst. ex ed. Graev. 1687. 8. 2 Bd. gr. und lat. ex ed. Reitzii 1743. 4. 4 Bd. gr. und lat. Einzeln, Par. 1550. 4. griech.) — Mich. Const. Psellus (1105. Compendium IV Artium, Ven. 1532. 8. gr. Bas. 1556. 8. gr. u. lat. Lips. 1590. 8. gr. und lat. Lugd. Bat. 1647. 8. gr. und lat. Das, was die Musik angehet, findet sich einzeln, lat. bey des Lamp. Alardus Schriftchen, de Musica Vet. Schleus. 1638. 12. und deutsch in Mitzlers Musikal. Bibl. Bd. 3. St. 2. S. 171-200.) — Ein Verzeichniß der nicht auf uns gekommenen, griechischen Schriften von der Musik, findet sich, unter andern, in Fabr. Bibl. gr. Lib. III. c. 10.) — Man. Bryennius (J. C. 1320. Ἁρμονικων lib. III. bey Joh. Wallis vorhin angeführten Ausgabe des Ptolemäus.) — —

Von Römern: Martianus Capella (457. Das 9te Buch seines Werkes, de Nuptiis Philologiae et Mercurii, Parm. 1494. f. Ed. pr. Lugd. Bat.

Bar. ex ed. Grotii 1599. 8. handelt von der Musik, und findet sich einzeln in dem 2ten Band der vorhin angezeigten Meibomschen Ausgabe der sieben alten Schriftsteller von der Musik, Amstel. 1652. 4. Es ist fast nichts als Auszug aus dem Werke des Aristides Quinctilianus; aber methodischer und deutlicher, als das Original. Als Erläuter. gehört dazu des **Remigius Altisiodorensis**, oder Remi v. Auxerre, aus dem 9ten Jahrh. Musica, in der bekannten Gerbertschen Samml. Bd. 1. S. 63.) — **Aurelius Augustinus** († 430. De Musica Lib. VI. in den verschiedenen Ausg. s. Werke, einzeln, Bas. 1521. das Werk handelt blos von den metrischen und rhythmischen Regeln der Musik, und ist in Frag= und Antworten abgefaßt.) — **Anicius Manl. Torq. Sever. Boethius** (524. De Musica, Lib. V. in seinen Operibus, Basil. 1570. f. 2 Bd.) — **Aurelius Cassiodorus** († 575. Institut. Musicae, in seinen Oper. Rothom. 1679. fol. 2 Bd. Ven. 1729. f. 2 Bd. und bey Gerbert, Bd. 1. S. 14.) — **Jord. Nemorarius** (700. In s. W. Par. 1503. f. findet sich eine Arithmetica Musica, und ein Epit. in Arithm. Boetii.) — Ausser diesen handeln noch gelegentlich, unter den alten Schriftstellern, von der Musik, und Dingen, die Musik betreffend, Aristoteles, Polybius, Athenäus, Pollux, Vitruvius (vorzüglich im 4ten Kap. des 5ten Buches, De Harmonia secundum Aristoxeni traditionem, S. 83. Edit. Laet; wozu, so wie zu einzeln Stellen des folgenden Kap. M. Meibom, unter mehrern, einen Commentar geliefert hat, welcher sich, ebend. S. 254. findet.) Macrobius, u. v. a. m. von welchen, unter andern, La Borde in dem 3ten Kap. des 5ten Buches s. Essai sur la Musique, Bd. 3. S. 133 u. f. ein, obgleich unvollständiges, und höchst verwirrtes, und Hr. Forkel, in s. Allg. Litterat. der Musik, S. 44. ein sehr gutes Verzeichniß geliefert hat. — —

Ueber= und von der Musik der **Alten überhaupt**: und zwar vorzüglich von der Musik der Griechen und Römer: **Lud. Coelius, Rhodiginus** oder **Richter** († 1520. In s. Lection. antiq. Lib. XXX handelt das 9te Buch, und mehrere Kap. in andern Büchern von der Musik der Alten, und enthält sehr gute Erläuter. darüber.) — **Raph. Volateranus** († 1521. In s. Comment. urb. Lib. XXXVIII. Frest. 1603. fol. handelt das 13te, 15te, 16te, 18te, 19te und 20te Buch von alten Musikern und Dichtern, und das 35te von musikal. Instrumenten, Tänzern, u. d. m.) — **Andr. Matth. Aquaviva** (Von s. Commentar. in Plutar. de virtute morali. Neap. 1526. f. verm. unter dem Titel: Illustr. et exquisit. Dispüt. Lib. IV. Helen. 1609. 4. handeln die 22 Kap. des ersten Buches von den Tönen, Tonarten, Systemen, Klanggeschlechtern der Griechen, und besonders von dem Gebrauch, welchen Pythagoras von der Musik gemacht hat.) — **Fabius Paulinus** (Der größte Theil s. Hebdomad. de numero septenar. Lib. VII. Ven. 1589. 4. enthält Erläuter. über musikal. Begriffe der Alten.) — **Joh. Textor** od. **Ravisius** (Versch. Kap. des 4ten Buches s. Theatr. poet. et histor. Bas. 1592. 4. handeln von der Musik und den musikal. Instr. der Alten.) — **Ever. Feith** (In s. Antiq. Homer. (s. den Art. **Homer**, S. 643) handelt das 4te Kap. des 4ten Buches, De Musica.) — **Joh. Selden** (Bey s. Ausg. der so genannten Arundelschen Marmor (s. Art. **Aufschrift**, S. 236) kommen allerhand Erläuter. über einige Musiker und musikal. Instrumente der Alten vor.) — **Lambert Alardus** (De veter. Musica Lib. sing. . . . Schleus. 1636. 12. das Werk besteht aus 29 Kap.) — **Jul. Ces. Scaliger** (In dem 1ten Buche s. Poetik wird hin und wieder von der Musik der Alten gehandelt.) — **Gerh. Joh. Vossius** (Das 2te und 3te Buch s. Institut. poet. Amstel. 1647. 4. enthält mancherley von der Musik der Griechen, in so fern solche mit der Poesie, und den theatral. Vorstellungen verbunden war. Auch

Auch s. De Artis poet. nat. ac constitut. Lib. Amst. 1647. 4. so wie s. De Quatuor Art. popul. Lib. ebend. 1650. 4. (Cap. 4. 19. 20. 21. 22.) und s. De univ. Mathes. nat. ac constit. Lib. ebend. 1650 handeln a. m. St. von der Musik der Alten, oder von der Musik nach griechischen Grundsätzen.) — **Joh. G. Ebeling** (Archaeol. Orphic. s. Antiquit. Musicae, Ged. 1657. gehen nur bis aufs J. 3920. und sind leeres Geschwätz.) — **Edm. Chilmead** (De Musica ant. graeca, bey der Ausg. des Aratus, Oxon. 1672. 8.) — **Joh. Phil. Pfeiffer** (Das 64te Kap. des 2ten Buches s. Antiquit. Graec. Regiom. 1689. 4. handelt von der Musik der Griechen.) — **Rene Ouvrad** (Ihm wird eine Histor. Music. apd. Hebr. Graecos et Romanos zugeschrieben, von welcher sich aber nirgends bestimmte Nachrichten finden.) — **Cl. Franc. Fraguier** (Examen d'un passage de Platon sur la Musique, im 2ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Deutsch im 2ten Bde. von Marpurgs histor. krit. Beytr. S. 45. Eine mißverstandene Stelle im Plato, De Leg. Lib. VII. S. 637. C. vergl. mit dem Protagoras, S. 189. Ed. Fic. Lugd. B. 1590. f. hat den Verf. verleitet, den Alten die Kenntniß unsrer Harmonie zuzuschreiben.) — **P. J. Burette** (Ausser den, bereits angef. Erläuter. über die Schrift des Plutarch, finden sich von ihm in den Mem. et Hist. de l'Acad. des Inscript. eine Dissert. sur la Symph. des Anc. Bd. 5. S. 151. Dissertat. où l'on fait voir, que les merveilleux effets, attribués à la Mus. des Anc. ne prouvent point qu'elle fut aussi parfaite que la nôtre; Dissert. sur le Rhythme de l'anc. Musique; Dissert. sur la Melopée de l'anc. Musique; Addit. à la Dissert. sur la Melopée, ebend. im 7ten Bde. S. 205 u. f. Disc. dans lequel on rend compte de divers ouvrages mod. touchant l'anc. Musique, im 10ten Bde. (gegen die, in der Folge vorkommenden Schriften des Chateauneuf und Bougeant) Nouv. reflex. sur la Symphonie des Anc. im 11ten Bde. der Duodezausg.) — **Abt Chateauneuf** (Dial. sur la Mus. des Anc. Par. 1725. 12. mit einer Vorrede von Morabin, und im 5ten Bde. der Bibl. franç.) — **Ungen.** (Observat. sur la Musique, la Lyre et la flute des Anc. im 5ten Bd. der Bibl. franç.) — **Guil. Hyac. Bougeant** (Nouv. Conjectures sur la Mus. des Grecs et des Latins, in den Mem. de Trev. Jul. 1725.) — **Lamb. Bos** (In s. Antiq. graec. praec. atticar. Descript. Fran. 1714. 12. Lips. 1767. 8. handeln versch. Kap. von den griech. Spielen, der gr. Musik, und gr. Instrumenten.) — Was **Ch. Rollin** in s. Hist. Anc. Liv. II. ch. 6. von der Musik der Alten sagt, findet sich Deutsch von G. Wenzky, im 3ten Bd. S. 636. der Mitzlerschen Bibl. — **Angel. Mar. Ricci** (Von s. Dissert. homer. Flor. 1741. 4. handelt eine de Achille Cithara canente, veterique Graec. Mus. und eine de Musica virili et effeminata graecor.) — **Montucla** (In s. Hist. des Mathematiques, Par. 1758. 4. 2 Bde. findet sich eine kurze, aber sehr seichte Gesch. der griech. Musik.) — **J. Jortin** (Letter concerning the Musik of the Anc. bey der 3ten Ausg. von Artsons Ess. on musical Expression; und auch in des erstern Tracts, Lond. 1790. 8. 2 Bde.) — **Rochefort** (Mem. sur la Mus. des Anciens, où l'on expose le princ. des proport. authentiques, dites de Pythagore, et de divers systemes de Mus. chez les Grecs, les Chinois et les Egypt. Avec un Parallèle entre le Syst. des Egypt. et celui des Mod. Par. 1770. 4. Vielleicht das beste und bündigste Werk über die alte Musik.) — **Abt Barthelemi** (Entretiens sur l'état de la Musique grecque vers le milieu du IV Siecle avant l'Ere vulgaire, P. 1777. 8. Der Unterr. sind zweye; die erste handelt Des sons, des accords, des genres, des modes, maniere de solfier, des notes, du rhythme; die zweyte, de la partie morale

de

de la Musique: Bey aller Gründlichkeit doch einseitig zum Vortheil der Griechen.) — **Ch. Davies** (Der 2te, 4te, 9te, 10te und 11te s. Letters to a young Gentleman . . . Lond. 1787. 1790. 8. 2 B. handelt von der Musik der Alten.) — Im 2ten Bde. von **C. v. Pauw** (Recherches sur les Grecs, Berl. 1788. 8. 2 Bde. handelt der 7te Abschn. vom Zustande der Künste zu Athen, und folglich auch von dem Zustande der Musik daselbst.) — — Von den **harmonikalischen Theilen der griechischen und römischen Musik: Franchinus Gafor**, oder **Gafurius** (1) Theor. Opus harmonicae discipl. Neap. 1480. Mediol. 1492. f. Das Werk besteht aus 5 Büchern. 2) Angel. ac divinum Opus Musicae . . . Mediol. 1508. f. ebenfalls aus 5, aber italienisch geschr. Büchern, deren Innhalt mit dem Innhalt der vorigen sehr übereinkommt. 3) De Harmonia Musicor. Instrumentor. Mediol. 1518. f. Vier Bücher, deren Innhalt in N. Forkels Allg. Litterat. der Musik, S. 77 u. f. angegeben ist.) — **Ponce de Thyard** (Solitaire second, ou Prose de la Musique, Lyon 1555. f. In Gespr. abgefaßt.) — **Luigi Dentice** (Due Dialoghi della Musica, Nap. 1552. Rom. 1553. 4.) — **Franc. Patricio** (In der Deca istoriale s. Poetica, Ferr. 1586. 4. handelt das 5te-7te Buch von der Art und Weise des griech. Gesanges und den gr. Tetrachorden. Eine Widerlegung seiner Behauptungen findet sich in der, vorher, bey dem Aristoxenus, angezeigten Schrift des Bottrigari; und eine Vertheidigung derselben in den Consideraz. music. des P. Giann. Artusi, bey dem 2ten Th. s. Imperfettione della moderna Musica, Ven. 1603. f.) — **Giovb. Doni** (In der, unter dem Titel, Lyra Barbarina, o siano Tratt. di Musica antica . . . Fior. 1743-1763. f. 2 Bde. mit Kupf. erschienenen Samml. s. W. finden sich verschiedene hieher gehörige Abhandl. als Sopra il Genere enarmonico; Discordo del Syntono di Didimo e di Tolomeo; del Diaton. equabile di Tolomeo; quale spezie di Diat. si usasse dagli Antichi e quale oggi si pratichi; Progymnastica Music. pars veter. restituta et ad hodiernam praxin redacta, Lib. II. S. übrigens die Folge dieses Art. und den Art. **Tonarten der Alten**.) — **Andre du Cerceau** (Dissertat. . . . où l'on explique . . ce qui regarde le Tetrachorde des Grecs in den Mem. de Trevoux, Bd. 52. S. 100. 284. 605. Bd. 53. S. 1223 und 1420. Gegen diese Erkl. erschienen in dem Journal des Savans, May 1728 reflexions, welche dem Burette zugeschrieben werden, und darauf von du Cerceau eine Reponse à une objection, in jenen Memoires Bd. 55. S. 2085. 2189. Bd. 56. S. 69. 234. Auch gehört hieher eine Replique auf diese Reponse im Journ. des Sçavans, Bd. 88. S. 380.) — **Joh. Chrisph. Pepusch** (Of the various Genera and Spec. of Music among the Anc. with some observat. concern. their scale, in den Philos. Transact. vom J. 1746. Bd. 44. S. 266.) — **Abt Roussier** (Lettre à l'Auteur du Journ. des beaux Arts et des Scienc. . . in diesem Journ. v. J. 1770 und einzeln 12. Seconde lettre, ebend. v. J. 1771. handeln von den musikal. Verhältnissen.) — **De la Borde** (Mem. sur les proport. musicales, le Genre énarmonique des Grecs et celui des modernes . . . avec les observat. de Mr. Vandremonde, et les remarq. de l'abbé Roussier, Par. 1781. 4.) — **John Keeble** (The Theory of Harmonics, or an illustrat. of the grec. Harmonica, I. as it is maintained by Euclid, Aristoxenus and Bacchus sen. II. as it is establis hed on the doctrine of the ratio: in which are explained the two Diagr. of Gaudentius and the Pythagor. numbers in Nicomachus . . . Lond. 1784. 4. — — **Ueber die Kenntniß der Alten von der vielstimmigen Musik: Fdr. Willh. Marpurg** (Ob und was für Harmonie die Alten gehabt, und zu wel-

cher

cher Zeit dieselbe zur Vollkommenheit gebracht worden, in s. histor. krit. Beytr. Bd. 2. S. 273.) — **Chabanon** (Conjectures sur l'introduction des Accords dans la Mus. des Anc. im 35 Bde. der Mem. de l' Acad. des Inscript. Quartausg. Dem Verf. zu Folge ist der Gebrauch der paraphonischen Töne, deren Gaudentius erwähnt, als der erste Anfang des Contrapunktes zu betrachten: eine Meinung, welche lange vorher schon Marpurg äußerte. Uebrigens ist die Bemerkung des Verf. daß, so lange das Enharmonische Klanggeschlecht so bewundert und beliebt war, als es im Plato, Aristoxenus, u. a. m. erscheint, keine Versuche in der Harmonie Statt finden konnten, weil enharmonischen Melodien sich kein Fundamentalbaß geben läßt, sehr gegründet.) — **Rochefort** (Recherches sur la Symphonie des Anciens, im 41ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausg. worin der Verf. behauptet, daß zwar die Griechen nicht so weit, als die Neuern, die Kunst des Contrapunctes getrieben hätten, aber doch nicht ganz so unbekannt, als man gewöhnlich glaubt, damit gewesen wären.) — **Louis de Chastelux** (Lettre . . . aux Auteurs du Journ. Encycl. Deutsch in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1768. S. 225. Ueber die unvollkommenen Begriffe der Griechen von der Harmonie.)— S. übrigens die Art. **Contrapunkt**, S. 583 u. f. und **Harmonie**, S. 479. — — Von den **Wirkungen der alten Musik**: **D. Joan 4te K. v. Portugal** (Defensa de la Musica moderna contra la errada opinion del Obispo Cyrillo Franco, Lisb. 1649. 4. Ital. Perug. 1666. 4.) — **John Wallis** (On the strange effects reported of Musik in former times, in den Philos. Transact. v. J. 1698. N. 243. Bey dieser, so wie bey mehrern Untersuchungen, über die Wirkungen der Musik, scheint vergessen worden zu seyn, daß diese Wirkungen nie ganz allein von dem Subjectiven, sondern auch von dem Objectiven, von der Art und dem Grade der Cultur des Hörenden, abhängen.) — — Von dem **Gebrauch der Musik bey der Erziehung der Griechen**: Ausser dem, was einige Litteratoren, als P. Camerarius, in den Hor. subsecivis. Cent. I. c. 18. Herm. Conring in s. Werken, u. a. m. davon beybringen, handeln besonders davon: **Fr. Mar. Colle** (Dissertaz. sopra il Quesito: Dimostrare che cosa fosse, e quanta parte avesse la Musica nell' educazione de' Greci, qual era la forza di una si fatta istituzione e qual vantaggio sperar si potesse, se fosse introdotta nell piano della moderna educazione, Mant. 1775. 4. — **Giov. Sacchi** (Della natura e perfezzione della antica Musica de' Greci, e della utilità che ci potremmo noi promettere della nostra, applicandolo secondo il loro esempio alla educazione de' Giovani, Diss. III. Mil. 1778. 8. In der ersten Dissertation wird von dem Unterschiede zwischen der griechischen und unsrer Musik; in der 2ten die Frage, von den Vorzügen der einen und andern, und in der 3ten von dem Nutzen der Musik bey der Erziehung gehandelt.) — — **Vergleichungen zwischen der alten und neuen Musik**: **Vincent. Galilei** (Dial. della Musica antica e moderna . . . Fir. 1581. 1662. f. Ganz zum Vortheile der alten Musik, aber eigentlich gegen einige Behauptungen des Zarlino gerichtet.) — **Giovmar. Artusi** (Delle imperfetioni della moderna Musica Rag. dui . . . Ven. 1600. und 1603. f. Auch zu Gunsten der alten Musik. Noch gehören eben dieses Verf. Considerazioni musicali bey der 2ten Ausgabe des vorhergehenden Werkes hieher.) — **Girol. Mey** (Disc. sopra la Musica ant. e moderna, Ven. 1602. 4.) — **Gior. Mazzafero** (Dial. sopra la Musica ant. e moderna. Unter diesem Titel kommt das Werk in des Fontanini Bibl. della Eloq. Ital. Bd. 2. S. 417. Anm. x. Ausg. von 1753. 4. aber ohne Bestimmung des Druckortes und der Jahrszahl vor.) — **Giovb. Doni** (De praestantia Music. vet.

vet. Lib. III . . Flor. 1647. 4. und im 1ten Bde. s. Lyra Barbarina. Das Werk ist in Gesprächen abgefaßt, und einige Vorliebe für die griech. Musik abgerechnet, mit vieler Gründlichkeit geschrieben. Auch gehört noch dessen Disc. . . . sopra la Musica antica e il cantar bene, im 2ten Bde. S. 233 f. W. hieher.) — **Joh. Rist** (In s. Erbaulichen Monatsgespr. wird, in der Aprilunterredung S. 157 u. f. von der alten und neuen Musik gehandelt.) — **Joh. Riemer** (De proportione music. Veter. et nostra. Disp. Jen. 1673. 4.) — **Will. Temple** (In s. bekannten Essay upon anc. and modern Learning wird der alten Musik der Vorzug vor der neuern gegeben.) — **Cl. Perrault** (Im 2ten Bd. s. Essais de Physique, Par. 1680. 12. 4 Bde. findet sich eine Abhandl. De la Musique des Anc. worin den Alten die Kenntniß der Harmonie abgesprochen wird.) — In **F. G. Feyjoos** Cartas eruditas y curiosas, Mad. 1742. 4. 5 Bde. findet sich, Bd. 1. eine Vergleichung zwischen der alten und neuen Musik, welche auch in die engl. Uebers. derselben (Essays) 1778. 8. aufgenommen ist. — **Saunier de Beaumont** (Lettre sur la Musique anc. et moderne, Par. 1743. 12.) — **Franc. Protedi** (Parogone della Mus. antica e della moderna, Ragion. IV. in dem 50ten Bde. der Racc. d'opuscoli scient. e filol. Ven. 1754. 8. Der Verf. behauptet mit mehrern, daß in dem so genannten Kirchengesange sich die wahre alte griechische Musik erhalten habe, und dieser dem neuern vorzuziehen sey.) — **G. B. Martini** (Beweis, daß der Neuern Urtheile über die Tonkunst der Alten nie entscheidend seyn können, Regensb. 1764. 8.) — **Saverio Mattei** (Lettere . . . in cui si propongono vicendevolmente e si sciolgono varj dubbi . . . intorno alla Mus. ant. e moderna, in dem 8ten Bde. der Dissertaz. prelim. alla Traduz. de' Salmi, Pad. 1780. 8. Die Briefe sind von mehrern Verf. als dem Bischofe v. Pistoja, und Metastasio; und die Verf. schrieben den Griechen die Kenntniß der vielstimmigen Musik zu.) — **D. Gianrinaldo Carli** (Im 14ten Bd. S. 329 f. Opere, Mil. 1786. 8. finden sich Osservaz. sulla Mus. ant. e mod. worin den Alten die Kenntniß des Contrapunctes zugestanden wird.) — — **Besondre Erklärungen der Kunstwörter der alten griechischen Musik** finden sich in mehrern Wörterbüchern, als in des Bernh. Baldus Lex. Vitruv. Aug. Vind. 1612. 4. In Had. Junius Lex. gr. lat. Antv. 1583. 8. In Rud. Goklenius Lex. philos. Frcft. 1613. 4. In M. Martini Lex. philol. Amst. 1623 und 1701. fol. In des Du Cange Gloſſar. u. a. m. Auch ist von Giovb. Martini ein Onomast. s. Synopt. musicar. graecar. atque obscurar. vocum cum ear. interpretatione, ex oper. J. Bapt. Donii dem 2ten Bde. der Werke des letztern, S. 268 u. f. beygefügt. — — **Schriften vermischten Innhaltes über die Musik der Alten:** **Pet. Fabre** (Agonisticon, s. de athl. ludisque Veter. gymnic. musicis atque circens. Lugd. 1592. 4.) — **Sev. Cassius** (De Industria Orphei circa stud. Music. Franc. 1608.) — **Carl Seb. Zeidler** (Dissert. epistol. de veter. Philos. Studio musico, Nor. 1745. 4.) — **G. B. Martini** (Von den Odeen der Alten, Leipz. 1767. 8. Von den musikal. Wettstreiten der Alten, im 7ten Bd. S. 1. u. f. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch.) — **C. C. L. Hirschfeld** (Plan der Gesch. der Poesie, Beredſ. Musik, Mahl. und Bildhauerkst. unter den Griechen, Kiel 1770. 8.) — **C. G. Heyne** (De litterar. artiumque inter antiq. Graec. conditione, quatenus illa ex Musar. aliorumque deor. nominibus muniisque intelligitur, Gott. 1772. f. und im 2ten Bd. der Opusc. acad.) — **D. Diedemann** (Einige Anmerk. über die pythagor. Musik, im 3ten Bd. von N. Forkels Musik. krit. Bibl.) — — S. übrigens die, in der Folge, vorkommenden Geschichtbücher von der Musik überhaupt. — — Auch gehören hieher

hieher noch verschiedene, von den griechischen Wettstreiten handelnde, bey dem Art. Pindar angeführte Schriften. — — Die über die Instrumente der Alten geschriebenen Werke finden sich, bey dem Art. Instrumentalmusik.

Von der Musik der Hebräer überhaupt: Ausser dem, was in den, in der Folge vorkommenden, allgem. Geschichtbüchern von der Musik sich hierüber findet, handelt davon: **Blasius Ugolinus** (Tract. de Mus. veter. Hebraeor. excerpt. ex Schilte Haggiborim, im 32ten Bde. von dessen Thes. Antiq. sacrar. Ven. 1744-1769. fol. 34 Bde.) — **Joh. Heinr. Otho** (Spec. Mus. ex Lex. rabbin. excerptum, ebend. S. 491.) — **Cyprian de la Huerga** (De ratione Music. et Instrument. usu apd. Veter. Hebraeos. Alcala . . . ) — **Lodov. S. Francesco** (Globus canonum et arcanorum linguae s. et div. script. R. 1586.) — **Maria Mersenne** (In s. Quaest. celeb. in Genes. Par. 1623. f. handelt die 56te und 57te Quaest. von den Instrum. deren die alten Hebräer und Griechen sich bedienten, und von der Kraft der alten so wohl als der neuern Musik.) — **Athan. Kircher** (In s. Musurgia univers. Rom. 1650. f. handelt das 4te und 5te Kap. des 2ten Buches im ersten Bde. von der Musik, den Instrumenten, den Psalmen der Hebräer.) — **Jul. Bartolocci** (De Hebraeor Musica und de Psalmor. Libro, de Psalmis und Music. Instrum. in des Verf. Bibl. Rabbin. R. 1675. und 1693. f. 4 Th. Th. 4. S. 427. und Th. 2. S. 184.) — **Bern. Lamy** (In des Verf. Apparat. ad intell. sacr. Biblia 1687. f. 1723. 4. findet sich eine Dissertat. de Levitis Cantoribus etc. de Hebraeor. Cant. Mus. et Instrum. die auch in den 32ten Bd. des Thes. Antiq. sacr. des Ugolini aufgenommen worden ist.) — **Salom. van Til** (Digt-Sang- en Speelkonst, too der Ouden, als bysonder der Hebreen . . . Dortr. 1692. 4. Deutsch, Leipz. 1706. 1714. 4. Lat. im 6ten Bde. von J. G. Fabricius Thesaur. Antiq. Ebraic. Das Werk besteht aus 3 Theilen, wovon der erste von dem Urspr. und Fortg. der erwähnten Künste, der zweyte von der Poesie der Hebr. und den Psalmen, der dritte von der Leviten Singübung handelt.) — **Dan. Lund** (De Musica Hebraeor. ant. Diss. Ups. 1707. 8.) — **Ad. Erdm. Mirus** (Kurze Fragen aus der Musica sacra, worinnen den Liebhabern bey Lesung der Bibl. Historien eine sonderbare Nachr. gegeben wird, Görl. 1707. Dresd. 1715. 12. Das Werk besteht aus 2 Th. wovon der erste 3 und der zweyte 8 Kap. enthält.) — **Joh. Heinr. Bocrisius** (Im 4ten Bd. der Miscell. Lips. S. 56 findet sich von ihm eine Observ. de Mus. Praeexercitamento Ebraeor. quibus ad divinam sapientiam se praeparabant.) — **Chrstph. Gottl. Schröter** Epist. gratulator. de Mus. David et Salomon. Dresd. 1716. 8.) — **Ungen.** (De excell. Mus. ant. Hebraeor. et Instrum. music. Mon. 1718. 8.) — **Joh. Chrstph. Harenberg** (Veri divinique natales Circumc. jud. Templi Salom. Musices David. in Sacr. etc. Helmst. 1720. 4. Commentat. de re Mus. vetustiss. ad illustrand. Script. sacros et exteros accommod. in dem 2ten Th. des 9ten Bds. der Miscell. Lips. nov. Lips. 1752. 8.) — **Aug. Calmet** (Dissert. sur la Mus. des Anc. et en particulier des Hebreux und Dissert. sur les deux termes Lamnazeach et Sela, im 4ten Bd. S. 64. und 14 s. Comment. litter. sur la Bible, Amst. 1723. 8. und Lat. im 32ten Bd. des Thes. Antiq. sacrar.) — **Bened. Marcello** (Die Vorreden zu s. Estro poet. armonico oder Paraphr. zu 50 Psalmen, Ven. 1724-1727. f. 8 Bde. enthalten mancherley über die Musik der alten und neuen Hebräer.) — **Joh. Matthcson** (Sein Musikalischer Patriot . . . Hamb. 1728. 4. handelt grösstentheils von der Musik der Hebräer und den Ueberschr. der Psalmen.) — **Arth. Bedford** (In s. Script. Chronolog. demonstrated by Astron. Calculations, Lond. 1730. f. wird auch

auch von der Musik der Hebräer überhaupt, und im Tempel gehandelt.) — **Joh. Christph. Speidel** Unverwerfl. Spuren von der alten Davidischen Singkunst, nach ihren deutlich unterschiedenen Stimmen, Tönen, Noten, Tact und Repetitionen, mit einem Exempel zur Prob, sammt einer Untersuchung der Dialog. musicor. und gründl. Anweisung zur Abtheil. der Psalmen, Stuttg. 1740. 4. — **Joach. Christph. Bodenburg** (Von der Musik der Alten, sonderlich der Ebräer, und von den berühmtesten Tonkünstlern des Alterthumes, Berl. 1745. 4.) — **Aug. Fdr. Pfeiffer** (Ueber die Musik der alten Ebräer, Erl. 1779. 4.) — **Sav. Mattei** (Von s. Dissertaz. prelim. alla traduz. de' Salmi, Nap. 1780. 8. 8 Bde. handelt die 9te des ersten Bandes Della mus. ant. e della necessità delle notizie alla Musica appertenenti, per ben intendere e tradurre i Salmi; die 12te des zweyten Bds. della Salmodia degli Ebrei, und die 18te im 6ten Bde. della Filos. della Mus. o sia la Musica de' Salmi; aber alles ohne tiefe Sachkenntniß.) — **Sam. Theoph. Wald** (Histor. artis Musicae, Spec. Hal. 1781. 4. in drey Abschn. welche sich vorzüglich mit der Musik der Hebräer beschäftigen.) — **De la Motte du Contant** (Traité sur la Poesie et la Musique des Hebreux . . . Par. 1781. 8. Zur Erklr. der Psalmen geschrieben, und nur im 4ten Kap. etwas von der Musik enthaltend, das obendrein ausgeschrieben ist.) — **Joh. G. Herder** (In s. Werke Vom Geist der Hebräischen Poesie, Dess. 1782-1783. 8. 2 Bde. kommt, im 2ten Bde. mancherley von der Musik der Psalmen, und von der Verbindung der Musik und des Tanzes zum Nationalgesange vor.) — **Jos. Mar. Pulci Doria** (In s. Hebr. Antiquit. Nap. 1784-1785. 4. 2 Bde. handelt das 7te Kap. von der Musik der Ebräer.) — — Von den **musikalischen Instrumenten der Hebräer: Der Kirchenvater Hieronymus** (Ihm wird eine Epistol. . . . de Instrum. musicis zugeschrieben, welche auch im 9ten Bde. der Antwerper Ausg. s. W. sich findet.) — **Joh. Gabr. Drechsler** (De Cythara Davidica, Dissert. Lips. 1670. 1712. 4. auch in Ugolini Thes. Ant. sacr. Bd. 32. Deutsch in G. Serpilii Lebensbeschr. geistlicher Schriftsteller. S. 34.) — **Joh. Ad. Glaser** (Exercit. philol. de Instrum. Hebr. mus. Lips. 1686. 4.) — **Chrstn. Zoega** (De Buccina Hebraeor. Diss. Lips. 1692.) — **Mich. Heinr. Reinhard** (De Instrum. music. Hebraeor. Diss. Viteb. 1699. 4.) — **Aug. Pfeiffer** (In s. Oper. philol. Utr. 1704. 4. findet sich ein Tract. de Neginoth, aliisque Instrum. music. Hebraeor. welche auch in Ugolini Thes. Ant. sacr. Bd. 32 aufgenommen worden ist.) — **Chrstn. Schöttgen** (An Instrum. Dav. music. fuerit utriculus. Progr. Frcft. 1716. 4.) — **J. d'Outrein** (In s. Disput. de Clangore Evang. wird. auch von der Musik der Hebr. besonders aber de instrum. Magrepha gehandelt, und dieses findet sich in Ugolini Thes. Bd. 32.) — **Aug. Calmet** (In der bey s. Comment. literal sur la Bible befindl. Dissert. sur la Mus. des Hebr. kommt auch manches von den Instrum. der Hebr. vor, und dieses ist besonders in den Thes. des Ugolini eingerückt.) — **Nic. Sparre** (De Mus. et Cyth. Dav. eiusque effectu, Hafn. 1733. 4.) — **C. Innoc. Ansaldus** (De forensi Jud. Buccina Comment. Brix. 1745. 4. Steht gewöhnlich unter den musikal. Schriften, wahrscheinlicher Weise, weil die Hebr. überhaupt ein dergl. Instrument hatten.) — **Conr. Iken** (De Tubis Hebraeor. argenteis, Disp. II. Brem. 1745. 4.) — **Joh. Phil. Breidenstein** (Gespr. von der Pauke und der alten Strafe des Paukens, aus Ebr. 11. 1769. 8.) — — Von den, **bey den Psalmen vokommenden musikalischen Ausdrücken: Joh. Pasch** (Dissertat. de Selah. Viteb. 1685. und im 32ten Bde. von Ugolini Thes.) — **Christph. Sontag** (De Titulis Psalmor. Sil. 1687. 4.) — In **J. Bartolocci** Bibl. Rabbin. Rom.

1693.

1693. f. Th. 4 S. 427 findet sich eine Abhandl. De voce Sela, welche auch in Ugolini Thes. Ant. facr. Bd. 32. S. 679 aufgenommen worden ist.) — Jac. Hasäus (De Inscript. Psalmi vigesimi sec. im 32ten Bd. des Thes. Ant. sacr. des Ugolini.) — Heinr. Gottl. Reime (De voce Sela, ebend. S. 727.) — Henr. Joh. Byremeister (Discuss. sententiae M. Reimii de significat. voc. Sela, ebend. S. 731.) — Willh. Irhove (Conject. philol. crit. theolog. in Psalmorum titul. . . . Lugd. B. 1728. 4. wovon sich ein deutscher Ausz. von G. Venzky in Mizlers Musikal. Bibl. Bd. 3. S. 674. findet.) — Chrstn. Aug. Heumann (De Sela Hebr. interject. music. Progr. in des Verf. Poec. Bd. 3. S. 471. Hal. 1729. 8. und im 32ten Bdt. von Ugolini Thes. Ant. sacr. Der Verf. erklärt den Begriff von diesem Worte für unerforschlich.) — Joh. Chrstn. Bronsfedt (Conject. philol. de Hymnopoeorum apud Hebr. signo, Sela dicto, Gött. 1739. 4) — Sam. Frdr. Bucher (Menazzchhim, Capellm. der Hebr. Zittau 1741. 4.) — Joh. Mattheson (Das erläuterte Selah . . . . Hamb. 1745. 8. Der Verf. glaubt, daß das Wort Sela ein wirkliches Ritornel bedeute. — Joh. Christph. Biel (Diat. philol. de voce Sela; in dem 3ten Bdt. der Miscell. Lips. nov.) — — Ueber die hebräischen Accente, als musikal. Noten: Joh. Valentin, in s. Prof. Hebr. Par. 1544 sieht sie für dergleichen an. Was er darüber sagt, findet sich auch in Ugolini Thes. Antiq. sacr. Bd. 32.) — Andr. Sennert (De accentis Hebraeor. Viteb. 1670. 4. Auch wird eben diesem Verf. eine Abhandl. De Musica quondam Hebraeor. zugeschrieben, welche ich nicht näher nachzuweisen weiß.) — Joh. Mich. Beck (De Accent. hebr. usu musico, Jen. 1678. und im Thesaur. Theol. philol. Amstel. 1701.) — Joh. G. Abicht (De Ebraeor. accent. genuino officio vor Joh. Franke's Diatr. sacr. 1710. 4. Vindic. usus Accent. mus. et orator. Io. Frankio oppos. Vit. 1713. 4. Accentus hebr. ex antiq. usu lectorio vel musico explicati, ebend. 1715. 8.) — Pet. Guarin (In s. Gram. hebr. et chald. Par. 1726. 4. handelt das 1te Kap. des 3ten Buches im 2ten Bande De accent. et de Hebr. accent. modulatione; auch sind einige Melodien beygefügt.) — G. Venzki (Gedanken von den Noten oder Tonzeichen der alten Hebräer, im 3ten Bdc. S. 666. der Mizlerschen Bibliothek. S. auch die Vorrede zu dessen Pros. Accentuation, Magd. 1734. 8. und Adlungs Anleit. zur musikal. Gelahrtheit S. 176 und 192. Ausg. v. 1783.) — Conr. Gottl. Anton (De metro Hebraeor. antiquo, Lips. 1770. 4. Vindic. disput. de metro Hebr. Lips. 1770 - 1771. 8. 2 Th. Versuch die Melodie und Harmonie der alten hebräischen Gesänge und Tonstücke zu entziffern . . in 2 Th. im Neuen Repertor. für bibl. und morgenl. Litteratur, von H. F. G. Paulus Bd. 1. S. 160. Bd. 2 S. 80. Bd. 3. S. 1.) — auch erklärt J. Nicolai in s. Tractat. de Siglis veter. Lugd. B. 1703. 4. die Ebr. Accente für musikalische Bezeichnungen. — — Ueber die Tempelmusik der Hebräer besonders: Heinr. Horchius (Die erste s. Dissertat. Theol. Herb. 1691. und im 32ten Bde. von Ugolini Thes. Ant. sacr. handelt De igne sacro et de Musica, igni victimas absumente accin.) — Heinr. Hammond (Seine Paraphrase and annotat. upon the Book of the Psalms enthalten auch An Account of the use of Musik in divine service.) — J. Lightfood (In s. Descript. of the Temple as it stood in the days of our Saviour, Lond. 1650. 4. Lat. Amstel. 1686. f. wird auch von den Sängern und der Musik im Tempel gehandelt.) — Joh. Jac. Schmdt (De Cantricibus Templi, im 32ten Bde. des Thes. Antiq. sacr. von Ugolini.) — Joh. Spencer (Usus Music. in sacris celebrandis, ebendas. S. 556.) — Christph. Semler (Das 15te und 16te Kap.

Kap. f. Jüdischen Antiquit. Halle 1708. 12. handelt von der Vocal- und Instrumentalmusik der Leviten bey dem Gottesdienst und ist im 2ten Bde. S. 71 u. f. von Mizlers Musikal. Bibl. abgedruckt.) — **Joh. Andr Jussow** (De Cant. Eccl. vet. et novi Testam. Dissert. Helmst. 1708. 4.) — **Joh. Andr. Schmid** (De Elisaeo ad Music. Sonum Propheta, Helmst. 1715. 4. Auch wird ihm eine, der vorhergehenden gleich lautende Dissertation zugeschrieben.) — **Arth. Bedfort** (Temple of Musik, or an Essay concerning the method of singing the Psalms of David in the Temple before the Babylonish captivity . . . Lond. 1712. 8.) — **Fdr. Ad. Lampe** (In s. Exercitat. sacr. Dodec. wird auch von den unterschiedlichen Classen der levitischen Sänger gehandelt.) — **Jan. Mich. Sonne** (De Music. Judaeor. in sacris stante templo adhibita, Dissert. Hafn. 1724. 4.) — **Valent. Roesler** (De Choreis veter. Hebraeor. Diss. philol. crit. Altorf. 1726. 4.) — **Matth. Filschow** (De Choro cantico, a Dav. instit. ut templo inserviret, Hafn. 1732. 4.) — **Joh. Benj. Rempe** (De sacr. Musicae praefectis ap. Hebr. Comment. Dresd. 1737. 4.) — **Joh. Lund** (In s. Alten Jüdischen Heiligthümern . . . Hamb. 1738. f. wird auch im 4ten und 5ten Kap. des vierten Buches von den Levitischen Instrum. und Sängern gehandelt.) — — **Vermischte Schriften über die Musik der Hebräer: Andr. Reyher** (Spec. music. pro exercit. ebraice conjugandi, Goth. 1671. 4.) — **Mich. Heinr. Reinhard** (De ὀργανοφυλακίῳ music. Cad. Hebraei Dissert. Viteb. 1699. 4.) — **Joh. Fdr. Treiber** (De Musica Davidica itemque Discursibus per urbem Musica nocturnis, Progr. Arnst. 1701. 4.) — **Heinr. Pipping** (De Saule per Music. curato, Dissertat. histor. theor. Viteb. 1688. 4. und in des Verf. Dissert. Acad. Lips. 1723. 8. S. 153 u. f.) — **Ales. Bagnoli** (Ragion in difesa delle osservazioni del Sign. Ottav. Maranta contra l'Antologia del S. Fabio Carsellini, R. 1713. 4. Widerlegung des letztern, eines Rabbinen, Nahmens Raph. Rabenius, welcher den Ebräern, mit mehrern, die Kenntniß des Contrapunctes zugeschrieben hatte.) — **Joh. Joach. Hilliger** (De Tibic. in funere adhibitis, Dissert. 1717.) — **Joh. F. Schmidt** (De cantandi ritu per noctes festor. apud Hebr. Lips. 1738. 4.) — **Sigf. Casp. v. Aeminga** (De Chor. festivis; de Mus. instrum. festiva; de Hymnis festivis, und de Conviviis festivis aevi antiqui, Grypsw. 1749-1750. vier Progr.) — **Fort. Schacchi** (In s. Dissertat. de inaugurat. Reg. Israel, im 32ten Bde. von Ugolini Thes. Antiq. sacrar. kommt mancherley über die Instrumente der Hebräer vor. — — Proben von alter jüdischer Musik soll Trul Arwidson, Stockh. 1706. herausgegeben haben; aber sie sollen höchst jämmerlich gewesen seyn. (S. das 2te St. S. 8. von Ruez Widerlegten Vorurtheilen.) — —

Von der **Musik einiger andern, alten Völker, als der Aegypter:** Ausser dem, was darüber in der allgemeinen Geschichte der Musik vorkommt, handeln davon: **Athan. Kircher** (In s. Oedip. aegypt. Rom. 1652-1654. f. 4 Th. kommt mancherley über die Musik der alten Aegypter vor, ob wir gleich von dieser Musik eigentlich nichts wissen.) — In **Jac. Fedr. Reinmanns** Idea Systemat. antiquitat. litter. special. s. aegypt. Hild. 1718. 8. wird die Meinung widerlegt, daß die Aegypter die Musik verachtet hätten. — **Joh. Nicolai** (In s. Tract. de Synedrio Aegyptior. Lugd. B. 1708. handelt das 3te Kap. von dem, zum Tempeldienst in Aegypten, angestellten Personen, und von den dazu gehörigen Sängern.) — — **Der Etruscier** (Etwas darüber findet sich im 2ten Bde. S. 73 der Pictor. Etruscor. von Passeri.) — —

Schriften über **Musik, aus dem Mittelalter.** Die mehresten derselben finden sich in der von dem Abt Martin

Gerbert herausgegebenen, bekannten Sammlung: Scriptores ecclesiast. de Musica sacra potissimum. Ex var. Ital. Gall. et German. codic. collecti . . . Typis San Blasianis 1784. 4. 3 Bände und sind, von folgenden Verfassern: Der spanische **Bischof Isidor** († 636. Das 3te Buch seiner Originum, welche aber schon lange vorher gedruckt waren, handelt in 9 Kap. von der Musik, ihren Erfindern, ihrer Eintheilung u. d. m.) — **Aurelianus**, ein französischer Mönch (im 9ten Jahrh. Musica disciplina, 20 Kap. Bd. 1. S. 27.) — **Ubald** oder **Hucbald**, ein Mönch († 930. 1) De harmon. institutione. 2) Alia Musica. 3) De mensur. organicar. fistular. 4) De cymbalor. ponderibus. 5) De quinque Symph. s. Consonantiis. 6) Musica Enchiriadis aus 19 Kap. mit dazu gehörigen Schollien, und in so fern merkwürdig, als er der erste Schriftsteller ist, welcher, im 14ten und 15ten Kap. etwas von vielstimmiger Musik, die er **Diaphonie** heißt, geschrieben hat. Bd. 1. S. 103.) — **Abt Regino** († 908. Epistola de harmonica institut. . . . in 19 Abschn. Bd. 1. S. 230.) — **Abt Oddo** († 942. 1) Tonarius. 2) Liber qui et Dial. dicitur. 3) Musica. 4) Reg. D. Oddonis de Rhythmi machia. 6) Reg. sup. Abacum. 5) Quomodo organistrum construatur. Bd. 1. S. 247.) — **Adelbold** (1003. Musica, in 2 Abtheil. quemadmodum indubitanter musicae consonant. indicare possint und Monochordi notarum per tria genera partitio. Bd. 1. S. 303.) — **Ungenannte** (1) Musica in 8 Abschn. 2) Tractat. de Musica. 3) Fragm. music. Bd. 1. S. 330.) — **Otker**, ein Mönch (Mensura quadripartitae menturae.) — **Guido von Arezzo** (1050. 1) Micrologus, de disciplina Artis musicae enthält 20 Kap. als quid faciat, qui se ad disciplinam Mus. parat; quae vel quales sint notae, vel quot; de dispos. ear. in monochordo; quibus sex modis sibi invicem voces jungantur; de diapason et cur tantum septem sint notae; de división. et interpret. earum; de affinitat. vocum per quatuor modos; de aliis affinitatibus et b et ♮; de similitudine voc. quarum diapason sola perfecta est; de modis et falsi meli agnitione et correctione; quae vox et cur in cantu obtineat principatum; de divis. quatuor modor. in octo; de octo modor. agnit. acumine et gravitate; de tropis et virtute Musicae; de commoda vel componenda modulatione; de multiplici varietate sonor. et neumarum; quod ad cantum redigitur omne quod dicitur; de Diaphonis i. e. organi praecepto; dictae Diaphon. per exempla probatio; quomodo Musica ex malleor. sonitu sit inventa. 2) Music. regulae rhythmicae in Antiphonar. s. prolog. prolatae. 2) Aliae regul. de ignoto cantu, handeln, de motione et vocis acumine, s. gravitate; de integrit. et diminutione; de consonantia, s. minus convenientia vocum; de affinitatibus diversar. vocum; de modor. quatuor generibus; de formulis differentiar. et ear. proprietatibus. 4) Epist. . . . de ignoto cantu, schon vorher im 1ten Th. des 6ten Bds. S. 223 von Petze's Thes. abgedruckt. 5) Tractat. corrector. multor. error. qui fiunt in cantu Gregor. in multis locis. 6) Quomodo de Arithmet. procedit Musica. Bd. 2. S. 1. Uebrigens ist, bey dem Art. **Monochord**, ein, dem Guido zugeschriebener Dialogus bereits angezeigt, an dessen Aechtheit aber gezweifelt wird. Auch führt Orlandi in s. Origine e Progr. della stampa, Bol. 1722. S. 280 ein De Aretio Guido Repertor. 1494. f. an, dessen Innhalt mir nicht näher bekannt ist. Nachrichten von dem Guido, und von seinen Verdiensten um die Musik, finden sich nicht allein, in den verschiedenen allgemeinen Geschichtschr. der Musik, sondern auch in den Annal. Camalduens. Bd. 2. S. 42. In dem Merc. de France, Jul. 1743. S. 1551. (Lettre de l'abbé L. au R. P. D. Timothée Veyrel, au sujet des Ouvrages de Gui

Gui Aretin . . .) In des Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Bd. 2. S. 703. In des Mazzuchelli Scriptor. Ital. Bd. 1. Th. 2. S. 1007. In des Tiraboschi Stor. letterar. d'Ital. Bd. 3. S. 339 der Röm. Ausg. von 1783 u. a. m. Daß er aber, wie die Italiener gewöhnlich sagen, der Urheber der vielstimmigen Musik überhaupt seyn sollte, ist ungegründet. Uebrigens fanden auch seine wirklichen Verdienste mancherley Beeinträchtiger und seine musikalischen Behauptungen mancherley Widerspruch. Der erste seiner Gegner soll ein Karmeliter, Giov. Orbi gewesen seyn, von dessen Schrift ich aber keine Nachweisung geben kann. Ein zweyter war ein Spanier, Bartol. Ramus von Pareja, (wahrscheinlicher Weise in s. De Musica Tract. s. Musica practica, Bon. 1482. 4.) welcher ihm vorwirft, Verwirrung in der ganzen Musik angerichtet zu haben (S. Martini Stor. della Musica, Bd. 1. S. 272. Bol. 1757. f.) Hingegen vertheidigte ihn Nic. Burtius, oder Burzio in dem Music. Opusc. cum defensione Guid. Aret. contra quendam Hispanum veritatis praevaricatorem, Bon. 1487. 4. welcher wieder von Joh. Spadario in einer: Ad Rev. in Xsto Pat. et D. Antonio Galeaz de Bentivolis . . . Ioa. Spadarii . . . et eiusd. Musices ac. Bart. Rami Parejae ejus praeceptoris honesta defensio . . . Bol. 1491. (troß des lat. Titels italienisch geschrieben) so wie Spadario deswegen wieder von Franch. Gafor, oder Gafurio, in s. Apologia . . adv. Joa. Spadar. et complices Musicos, Bon. 1520 widerlegt wurde, wogegen jener endlich die Errori di Fr. Gafario da Lodi in sua defensione, e del suo praeceptore Mro. Bart. Ramis subtilmente demonstrati, Bon. 1521. 4. schrieb. S. übrigens den Art. Solmisation.) — Abt Berno († 1048. 1) Musica s. Prol. in Tonarium, in 15 Kap. 2) Tonarius. 3) De consona Tonor. diversitate. B. 2. S. 62. Ein anderes seiner, in eben dieser Samml. befindlichen Werke ist bereits in dem Art. Kirchenmusik angezeigt.) — Contr. Hermann († 1054. Opuscula de Musica, ein Unterricht in den Anfangsgr. der Musik nach damahliger Art. 2) Explicat. litter. et signor. 3) Versus ad discernendum cantum, Bd. 2. S. 125.) — Wilhelm, Abt v. Hirsau (1068. Musica, besteht aus 41 Kap. Bd. 2. S. 154.) — Theoger (1090. Musica, Bd. 2. S. 182.) — Aribo (1078. Musica, Bd. 2. S. 197.) — Joh. Cotto (Musica. Ausser einem Prolog, 27 Kap. als: qualiter quis ad Mus. discipl. se aptare debeat; quae utilitas sit scire Mus. et quid distet inter Musicum et Cantorem; unde sit dicta Mus. et quomodo sit inventa; quot sint instrumenta mus. soni; de numero litter. et de discret. earum; qualiter sit mensurand. Monochordum; unde dicatur Monoch. et ad quid sit utile; quot modi sint quibus melodia contexitur; quot sint voc. discrepantiae et de diapason; de modis quos abusive tonos appellamus; de tenoribus modor. et finalibus eorum; de regul. cursu modor. atque licentia; super graec. notar. vocab. expositio; quid faciendum sit de cantu qui in perpetuo cursu deficit; quod stultor. ignorantia saepe cantum depravet; quod diversi diversis delectantur modis; de potentia Mus. et qui primitus ea in Rom. Eccl. usi sint; praec. de cantu componendo; quae sit optima modulandi forma; qualiter per vocales cantus possunt componi; quid utilitatis afferant neumae a Guid. inventae; de pravo usu abjiciendo, et superfluis quorund. modor. differentiis; de diaphonio i. e. organo; de primo modo et ejus discip. cum differentiis; de tertio tono et quarto et eor. differentiis; de quinto et sexto et eor. differentiis; de sept. et octav. et eor. differentiis. Bd. 2. S. 230. Uebrigens wird diese Schrift unter die wichtigsten gesetzt, welche aus dem Mittelalter, zwischen den Zeiten des Guido und Gafur, übrig geblieben sind.) —

**Franco von Cöln** (1083. Gehört der Zeitordnung nach hieher, ob gleich, in der angeführten Sammlung, seine Schrift erst im 3ten Bde. S. 1 steht. Sie führt den Titel, Musica et Ars cantus mensurabilis, und enthält 13 Kap. folgenden Innhaltes, als de definitione Mus. mensurab. et ejus speciebus; de definit. discantus et divisione; de modis cujuslibet discantus; de figuris s. signis cant. mensurabilis; de ordinat. figurar. ad invicem; de plicis in figuris simplicibus; de ligaturis et ear. proprietatibus; de plicis in figuris ligatis; de pausis, et quomodo per ipsas modi ad invicem variantur; quod figurae simul ligabiles sunt; de discantu et ejus speciebus; de copula und de Ochetis. Daß der Verf. der eigentliche Erfinder des musikalischen Zeitmaßes sey, scheint jetzt ausgemacht zu seyn; so gar der ihm, gewöhnlich, gegebene Mitbewerber um diesen Ruhm, der, ein paar Jahrhundert später lebende Joh. de Muris, räumt selbst ihm diese Ehre ein (S. Burneys Histor. of Music, Bd. 2. S. 175.) — Der h. **Bernard** († 1153. Ihm wird ein, in dieser Samml. Bd. 2 S. 265 abgedrucktes, in Gesprächen abgefaßtes Tonale zugeschrieben. Eine andre Schrift von ihm, De cantu s. correctione Antiphonarii ist, im Art. **Kirchenmusik**, S. 25 a. angeführt.) — Abt **Engelbert** († 1331. De Musica, vier verschiedene Tractate, Bd. 2. S. 287.) — **Joh. Aegidius** (Ars musica, in 15 Kap. Bd. 2 S. 369.) — **Marchetti von Padua** (1274-1309. 1) Musica, s. Lucidar. in arte Musicae planae besteht aus 16 verschiedenen, größtentheils wieder in einzele Kapitel abgetheilten Abhandlungen. 2) Pomerium in arte Musicae figuratae in verschiedenen Abtheilungen, als, nach einer Epistel an Robert, König in Sicilien, erstlich De caudis et proprietatibus quando non faciunt in musica mensurata; de caudis et propriet. quid faciunt in Musica. Die zweyte de Pausis, welche zusammen den ersten Theil des ersten Buches de Essentialibus Mus. mensuratae ausmachen. Der zweyte Theil dieses ersten Buches handelt de Tempore; das zweyte Buch De imperfecto tempore, und de applicatione ipsius temporis imperfecti; das dritte, de his . . . quantum in eis surgat diversimoda Harmonia, de modo ligandi notas ad invicem s. de ligaturis, ex quo consurgit ipse discantus Bd. 3. S. 64 u. f.) — **Johan de Muris** (1) Summa Mag. Joa. de Muris in 25 Abschn. 2) Tract. de Musica, oder Music. speculativa oder theoret. 3) Eine vermehrte Ausg. desselben.) 4) De numeris, qui musicas retinent consonantias secund. Ptolemaeum de Parisiis. 5) Tr. de Proportionibus. 6) Quid Mag. Ioa. de M. dicat de practica Musica, s. de mensurabili. 7) Quaest. super partes Mus. 8) Ars discantus, Bd. 3. S. 189.) — **Joh. Keck** (Introductorium Mus. Bd. 3. S. 319.) — **Adam von Fulda** (1490. Musica, in 4 Th. wovon der erste in 7 Kap. von der Erklär. Erfindung und vom Lobe der Musik; der zweyte in 17 Kap. de manu, cantu, voce, clave, mutatione, modo und tono; der dritte in 13 Kap. de Mus. mensur. aut figur. der vierte in 8 Kap. de proportion. et consonantiis handelt, Bd. 3. S. 329. S. übrigens, wegen einiger hier übergangener Schriftsteller aus dieser Sammlung, den Art. **Kirchenmusik**. — — **Einzele Schriften aus dem Mittelalter: Der Ehrwürdige Beda** († 735. 1) Tract. de Mus. theoret. in dem 1ten Bde. S. 344 der Cölner Samml. s. W. enthält scholastische Subtilitäten. 2) Musica quadrata (practica) s. mensurata, ebend. S. 251. Diese leztere Schrift ist ihm in neuern Zeiten abgesprochen, und ins 13te oder gar 14te Jahrh. gesetzt worden, weil sie viel Dinge ausführlicher enthält, als solche in den frühern geschriebenen Werken des Franco, Joh. de Muris, u. a. m. vorkommen.) — **Vincentius von Beauvais** († 1264. In s. Specul. doctrin. histor. natural. et. moral. wird, im 17ten Buche des

ersten Spec. einzeln, Norimb. 1486. Douay 1624. f. zusammen, Argent. 1473 und 1476. f. in 26 Kap. von der Musik gehandelt.) — G. Valla (In s. Werke De expetendis ex fugiendis rebus, Ven. 1479. f. finden sich De Musica Lib. V.) — **Heinr. Canisius** (S. Antiq. Lect. Ingolst. 1601. 4. 7 Bd. Ex ed. Basn. Antv. 1725. f. 4 Bde. enthalten vielerley zum Gesang der katholischen Kirche gehörige Dinge.) — — **Schriften und Nachrichten über die Musik des Mittelalters:** Ausser dem was in den größern Sammlungen von Schriften aus diesem Zeitpunkte vorkommt, als in des Muratori Antiq. Ital. med. aevi. In des Lebeuf Rec. de divers ecrits pour servir d'eclairc. à l'Hist. de la France, Par. 1738. 12. 2 Bde. In des Pistorius, Goldast, Schard, Reineccius, Reuber, Freher, Lindenborg, Meibom, und Heineccius Script. rerum germanicar. In Leibnitz Scriptor. rerum Brunsv. In Schilters Thes. Ant. Teutonicar. — oder in einzeln Schriftstellern aus diesem Zeitpunkt, als in Ioa. Trithemii Oper. In des Silv. Giraldus († 1210) Topogr. Hiber. Frcft. 1602. f. (Distinct. III. c. 11-15.) In des Joh. Fordun Scoti chronicon Lib. VI. (S. Hawkins History of Musik Bd. IV. S. 7.) in dem Chronic. Francofurt. des Pet. Herp, Helmst. 1666. 4. — oder in allgem. Litterargeschichten, als in des Sav. Bettinelli Risorgimento d' Italia nelle Studi, nelle arti e ne' costumi dopo il mille, Bass. 1775. 8. 2 Bd. Ven. 1786. 8. 2 Bd. und im 3ten und 4ten Bde. der Opere desselben (B. 2. Kap. 4.) in des Girol. Tiraboschi Storia della Litterat. Italiana, Mod. 1772-1780. 4. 8 Bde. In der Hist. litteraire de la France par les Relig. Benedict. de St. Maur. Par. 1730-1763. 4. 12 Bde. In den Dissertat. sur l'Hist. eccles. et civ. de Paris, P. 1741. 12. 2 Bde. — handeln davon besonders: A new account of the Revival of Musik in Europe im 6ten Bde. des Present State of the Republick of Letters, 1730. S. 358 (Wo diese Wiederauflebung in die Jahre 568-728 gesetzt wird.) — Observatio de Cleri Rom. controversia cum Clero German. circa Mus. ecclesiast. in den Observat. Hallens. v. J. 1703. Bd. 7. S. 370. — **Edw. Jones** (Musical and Poet. Relicks of the Welsh Bards, preserved by tradition and authentic Manuscr. . . . . Lond. 1784. f.) — **Jos. Walker** (Histor. Mem. of the Irish Bards, interspersed with anecdotes of, and occasional remarks on, the Music of Ireland; also an histor. and descript. acc. of the musical instrum. of the anc. Irish . . . with select Irish Melodies, Lond. 1786. 4. — Und gelegentlich liefern noch Nachrichten darüber: Joh. J. Winkelmann, im 7ten Kap. s. Notit. histor. polit. vet. Saxo-Westphal. Oldenb. 1667. 4. — Andr. Christph. Schubart, De Litterat. apud Germ. primord. et increm. im 5ten Bde. S. 41. der Miscell. Lips. — Bernh. P. Karl, De Germania artibus litterisque nulli secunda, Rost. 1698. 4. — P. Hachenbergs Dissert. hist. de stud. veter. Germanor. in s. Germania Media, Hal. 1709. 4. S. 134. — C. Calvörs Saxonia inferior antiqua gentil. et christ. d. i. Das alte heydnische und christliche Niedersachsen, Gosl. 1714. f. — Joh. Wilh. Bergers, De prisco Germano haud illiter. Witteb. 1722. 4. — Joh. H. Boecklius Dissertat. de erudit. Caroli M. Suinf. 1726. 4. — G. St. Wiesand Comment. de Car. M. artium liberal. restauratore, Jen. 1756. 4. — P. v. Stetten Kunst-Gewerk und Handwerks-Gesch. der Reichsstadt Augsb. 1779. 8. — u. v. a. m. — Auch finden sich Nachrichten von Werken über die Musik und Erläuterungen musikalischer Ausdrücke aus diesem Zeitpuncte in I. A. Fabricii Bibl. lat. med. et inf. aetat. Hamb. 1734-1744. 8. 6 Bde. In C. Ducange Glossar. ad Script. med. et inf. Latinitatis, Par. 1678. f. 3 Bde. Ex ed. Benedict. Par. 1733-1736. f. 6 Bde. Ex ed. I. C. Adl. Hal. 1774 u. f. 8. 5 Bde.

5 Bde. In H. Speelmanns Glossar. archaeolog. Lond. 1687. f. 2 Bde. (3te Ausg.) — u. a. m. — —

**Schriften über die theoretische Musik von Neuern**, und zwar solche, worin entweder die Lehrsätze der Alten, mit der vorhandenen Masse der musikalischen Kenntnisse, größtentheils in Rücksicht auf Composition, in Verbindung gebracht, oder solche, worin die sämmtlichen Theile der musikalischen Wissenschaften, aus der Natur der Kunst selbst, entwickelt, und in systematische Ordnung gebracht worden sind: **Franch Gafor** (1520. Practica Musicae, Mediol. 1496. Bresc. 1497. 1502. Ven. 1512. f. Das Werk ist in vier Bücher abgetheilt, deren Innhalt in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Musik angezeigt worden ist.) — **Joh. Reisch** (Das 5te Buch s. Margarita philos. Freib. 1503. handelt in 2 Abtheil. De Musica speculativa und de princ. music. pract. in genere.) — **Andr. Ornitoparchus** (Musicae activae Micrologus, Lib. IV. digestus . . Lips. 1521. 8. Col. 1535. 8 obl. Das erste Buch, in 13 Kap. plani cantus principia declarans; das zweyte, in 13 Kap. Mensurabilis cantilenae rudimenta declarans; das dritte in 8 Kap. Ecclesiast. declarans accentum; das vierte, gleichfalls in 8 Kap. Contrapuncti principia dilucidans. Engl. von Dowland 1609.) — **Stef. Vanneo** Recanetum de Musica aurea, R. 1533. fol. Ursprünglich italienisch geschrieben, aber von Vincent. Rossetti ins Lat. übersetzt, besteht aus 3 Büchern.) — **Joh. Frosch** (Rer. musicar. Opuscul. . . . totius ejus negotii ration . . . complectens, Argent. 1535. f. scheint aber, dem Titel und der Zueignungsschrift zu Folge, bereits die 2te Aufl. zu seyn. Es enthält 19 Kap. deren Innhalt in N. Forkels Allg. Litterat. der Musik sich findet.) — **Heinrich Lorit Glareanus** 1) De Music. divisione ac definitione, soll schon zuerst 1516. 4. gedruckt seyn; ist aber auch noch Bas. 1549. 4. erschienen. 2) Dodechordon Lib. III. Bas. 1547. f. Den Innh. s. bey Forkel, a. a. O. Die Hauptabsicht des Werkes ist, die damahls noch schwankende Lehre von den 12 Tonarten festzusetzen.) — **Nic. Vicentino** (L'antica Musica ridotta alla moderna prattica, con le dichiarazioni e con gli Essempi dei tre genere, con le loro spezie, e con l'invenzione d'un nuovo Stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta Musica, R. 1555 und 1557. f. handelt vorzüglich von dem enharmonischen Klanggeschlechte, in 6 Büchern, und zwar im ersten Della Theorica musicale, und in den fünf übrigen Della Prattica music. Zu diesem Werke gehört: Il Melone, discorso armon. und Il Melone sec. consideraz. musicali . . . intorno . . a libri dell' antica Mus. ridutta alla moderna prattica . . . Ferr. 1602. 4. von Frc. Bottrigari, als welches eine Kritik desselben enthält.) — **Gius. Zarlino** (1.) Istitutioni harmoniche divise in quattro parti . . Ven. 1558. 1562. 1573. f. 2) Dimostratione harmon. div. in cinque ragionamenti, ne' i quali si discorrono e dimostrano le cose della Musica e si risolvono molti dubbii d'importanza a' tutti quelli, che desiderano di far buon profitto nella intelligenza di cotale Scienza, Ven. 1571. f. 1580. f. 3) Sopplimenti musicali, nei quali si dichiarono molti cose contenute ne' i due primi Volumi . . . Ven. 1588. f. Das Werk besteht aus 8 Büchern. Sämmtlich in s. Opere, Ven. 1589 f. 4 Th. 1851. f. 3 Th. Wegen des Innhaltes derselben, s. Forkel, a. a. O. Die von Mattheson (Ehrenpforte S. 331) und von Adlung (Anleit. S. 337) angeführten holl. und deutsche Uebers. derselben scheinen nicht gedruckt worden zu seyn. Zu diesen Schriften gehören übrigens der Disc. intorno all' opere di Zarlino, Fior. 1589. 8. von Vinc. Galilei, und des P. Giov. Mar. Artusi Impresa del R. P. Giul. Zarlino . . dichiarata, Bol. 1604. 4.) — **Franc. Salina** (De Musica Lib. VII. in quibus eius doctrinae veritas tam quae

quae ad Harmoniam, quam quae ad Rhythmum pertinet, juxta sensus ac rationis indicium ostenditur et demonstratur, Salmant. 1577. 1592. f. Den Inhalt s. bey Forkel, a. a. O.) — **Pet. Gregorius** (In s. Syntax. artis mirab. Lib. XL compreh. Lyon 1574. 8. 2 Bd. Cöln 1600. 8. 2 B. handelt das 3.–21te Kap. des zwölften Buches von hieher gehörigen musikal. Dingen.) — **Laurencini** (Unter diesem Namen führt La Borde, im 3ten Bde. S. 354. f. Essai einen Thesaurus harmonicus vom J. 1603 an, welcher hieher zu gehören scheinet, mir aber nicht näher bekannt ist.) — **D. Petro Cerone** (El Melopeo y Maestro, Tract. de Mus. theoret. y pract. en que se pone por extenso lo que uno para hazerse perfecto Musico ha menester saber . . . Nap. 1613. f. Anv. 1619. f. Das Werk enthält 22 Bücher folgenden Inhaltes: De los Atavios y consonancias morales; de las curiosidades y antiguallas in Musica; del Canto Llano; del Tono para cantar las Oraciones, Epist. y Evangelios assi à uso de España come de Roma y de toda Italia; de los avisos que son muy necessarios en Canto llano; del Canto metrico ò de organo; de los avisos necessarios en Canto de organo; de las reglas para cantar glosado y de garganta; de las reglas comunes para hazer contrapunto sobre Canto Llano; de los contrapuntos artificiosos y doctos; dol passar regolaramente de una especie à otra; algunos avisos necessarios para mayor perfeccion de la Compostura; de unos fragmentos music. para aviso de los Compositores; de las Canones, fugas y de unos Contrapuntos de mucho primor y arte; de los passos communes, entradas y clausulas; de los Tonos usados en Canto de Organo; del modo, tiempo y prolacion; de las notas en el numero ternario y de sus accidentes; de las proporciones musicales; de la Missa lomme arme del P. Luys de Prenestina; de los Conciertos y conveniencia de los instrumentos musicales; de los Enigmas musicales.) — **Sal. de Caux** (Institut. harmonique, div. en deux parties. En la première sont monstrées les proportions des intervalles harmoniques, et en la deuxième les compositions d'icelles. Frcft. 1615. f. Den Inhalt s. bey Forkel, a. a. O.) — **Rob. Fludd** († 1637. In s. Histor. utriusque Cosmi, Oppenh. 1617. f. findet sich ein Templum Music. in quo Musica universalis tanquam in speculo conspicitur, welche aus 7 Büchern besteht, deren Inhalt sich bey Forkel, a. a. O. findet.) — **Joh. Kepler** († 1630. J. s. Harmonic. mundi, Lib. V. Linc. 1619. f. handelt das dritte Buch in 16 Kap. von musikalischen hieher gehörigen Dingen.) — **J. Cousu** (La Musique universelle, cont. toute la Pratique et toute la Theorie.) — **Marie Mersenne** (Harmonicor. Lib. XII. in quibus agitur do Sonor. nat. caus. et effectibus; de consonantiis, dissonantiis, ration. gener. mod. cantib. compositione orbisque totius harmon. Instrum. Lutet. 1635. f. verm. 1648. 1652. f. Die zwölf Bücher handeln, de nat. et propriet. sonorum; de causis sonor. s. de corpor. sonum producentibus; de fidibus, nervis et chordis atque metallis ex quibus fieri solent; de sonis cons. s. consonantiis; de Mus. dissonantiis, de ration. et proport. deque divis. consonantiarum; de speciebus consonant. deque mod. et generibus; de cantibus s. cantilenis, eorumque numero, partibus et speciebus, de composit. music. de canendi methodo et de voce. Wegen der übrigen vier Bücher s. den Art. Instrumentalmusik. Sehr vermehrt gab der Verf. selbst, das Werk französisch, unter dem Titel: Harmonie universelle, cont. la Theorie et la pratique de la Musique . . . Par. 1636–1637. f. 2 Bde. heraus. Es ist hier in 5 verschiedene Traités abgetheilt, wovon der erste, in 3 Büchern, de la nature des

des sons, et des mouvemens de toutes sortes de corps; der zweyte, in 3 Propos. des poids soustenus par des puissances sur les plans inclinés à l'Horizon; der dritte, in 2 Büchern, de la voix et des chants; der vierte, in 6 Büchern, des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, de la composition et de l'art de bien chanter; der fünfte, in 8 Büchern, des Instrum. à cordes, des Instr. à vent, des Instr. de percussion, de l'utilité de l'harmonie et des autres parties des Mathem. handelt. H. Forkel sagt, a. a. O. das Werk sey ein musikalisches Magazin, worin alle, im Anfang des 17ten Jahrh. bekannte musikal. Kenntnisse sich aufbewahrt fänden. Ein anderes Werk des Verf. führt den Titel, Harm. theoret. pract. et instrumentalis Lib. IV. Par. 1644. f. Dessen Innhalt ist aber nicht bekannt.) — Ch. Buttler (Principles of Musik in Singing and Setting, with the twofold use thereof, ecclesiastical and civil, Lond. 1636. Das Werk ist in 2 Bücher abgetheilt, deren Innhalt sich bey Forkel, a. a. O. findet.) — Ath. Kircher († 1680. Musurgia universalis, s. Ars magna Consoni et Dissoni in X lib. digesta . . . . R. 1650. f. 2 Bde. 1654. f. 2 Bde. Die zehn Bücher handeln, De natura soni et vocis in 15 Kap. de Mus. et Instrum. Hebr. et Graecor. in 7 Kap. De Harmonicor. numeror. doctrina in 17 Kap. De geom. divis. Monochordi in 12 Kap. De componendar. omnis generis melodiar. certa ac demonstrativa rat. in 22 Kap. De Mus. Instrumentali in 4 Theilen; de Mus. ant. et moderna in 3 Th. De Musurgia mirifica s. artificio novo ac facillimo componendi cantilenas in 4 Th. De Magia Consoni et Dissoni in qua reconditiora sonor. per varias experientias in lucem proferuntur ac declarantur in 6 Th. De Organo decaulo in quo per X registra demonstratur, naturam rerum in omnibus observasse musicas et harmon. proportiones. Einen deutschen Auszug aus dem Werke, unter dem Titel, Kircherus Ies. Germ. Germaniae redonatus, s. Ars magn. de Cons. et Diss. Ars minor. d. i. Philos. Extract und Auszug u. s. w. gab Andr. Hirsch. Schw. Hall. 1662. 12. heraus; aber schwerlich dürfte das Werk die Mühe verdient haben.) — John Birkenshaw (Syntagma Mus. Treating of Musik philosophically, mathem. and practically, 1674. S. Hawkins Hist. of Mus. Bd. 4. S. 449. und die Philos. Transact. v. J. 1672. N. 90 und 100.) — Jac. Tevo (Il Musico Testore, Ven. 1706. 4. Das Werk besteht aus 4 Th. deren Innhalt sich bey Forkel findet.) — Joh. Mattheson († 1764. 1) Das eröfnete Orchestre, oder universelle und gründliche Anleitung wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Musik erlangen u. s. w. möge . . Hamb. 1713. 12. Besteht aus 3 Theilen. 2) Kern melodischer Wissenschaft, bestehend in den auserlesensten Haupt- und Grundlehren der musikal. Setzkunst oder Composition, Hamb. 1737. 4. Als ein Anhang dazu erschienen die „Gültigen Zeugnisse . . . Hamb. 1738. 4. 3) Der vollkommene Kapellmeister, d. i. Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können und inne haben muß, der einer Kapelle mit Ehre und Nutzen vorstehen will, Hamb. 1739. fol. Das Werk enthält drey Theile, wovon der erste, in 10 Kap. von der wissenschaftlichen Betrachtung der zur völligen Tonlehre nöthigen Dinge; der zweyte, in 14 Kap. von der wirklichen Verfertigung einer Melodie oder des einstimmigen Gesanges, sammt dessen Umständen und Eigenschaften; der dritte in 26 Kap. von der Zusammensetzung verschiedener Melodien oder von der vollstimmigen Setzkunst, so man eigentlich Harmonie heißt, handelt.) — D. Pedro Ulloa (Musica universal o Principios univers. de la Musica, Mad. 1717. f.) — Maur. Vogt (Conclave Thesauri magnae artis Musicae in quo tractatur praecipue de com-

compositione pura musicae theoria, anatomia sonori, mus. enharmonica, chromat. diaton. mixta, nova et antiqua; terminor. musicor. nomenclatura; musica authenta, plagali, chorali, figurali, mus. historia, antiquit. novit. laude et vituperio; symphonia cacophon. psychophon. proprietate, tropo, stylo, modo, affectu et defectu etc. Prag. 1719. fol.) — Alex. Malcolm (A Treatise of Music, speculative, practical and historical, Edinb. 1721. 8. Enthält 14 Kap. deren Innhalt sich bey Forkel findet. Ein Auszug aus dem Werke, aber nach einer ganz andern Ordnung erschien 1779. S. Forkel, a. a. O.) — Jac. Willh. Lustig (Inleiding tot de Muzykkunde, uit klare, onwedersprekelyke gronden; de innerlyke geshapenheid, de oorzaken van de zonderbaare uitwerkselen, de groote waarde, en't regte grbruik der Muzykkonst aanwyzende. Gron. 1751. 1771. 8. Der Innhalt der 17 Hauptst. des Werkes findet sich bey Forkel.) — Fdr. Willh. Marpurg (Anfangsgründe der theoret. Musik, Leipz. 1757. 4. Ist eine Anweisung zu den musikalischen Rechnungen, in 19 Kap. deren Innhalt sich bey Forkel, a. a. O. S. 249 findet.) — John Holden (An Essay towards a rational System of Music. Glasg. 1770. 4. Das Werk besteht aus 2 Theilen, wovon der erste in 12 Kap. The rudiments of practical Music. und der zweyte, in 4 Kap. the theory of Music auf eine verständliche und bündige Art enthält.) — Joh. Nic. Forkel (Ueber die Theorie der Musik, in so fern sie Liebhabern und Kennern derselben nothwendig und nützlich ist . . Gött. 1777. 4. auch im 1ten Jahrg. S. 855 des Cramerschen Magazines der Musik, und unter Chr. Lud. Bachmanns Namen, wieder Erl. 1785. 4. gedruckt.) — Joh. Gebot (Treatise on the Theory and Practice of Music, Lond. 1784. 8.) — —

Schriften von Mathematikern, worin die Musik, als ein Theil der Mathematik betrachtet wird: Petr. Cirvellus (S. s. Curs. quatuor mathem. discipl. Alc. 1526. f.) — Orontius Fineus (Von s. verschiedenen mathem. Schriften gehören hieher s. Opus varium, Par. 1532. f. und De reb. mathemat. Par. 1556. f.) — Conr. Dasypodius (Institut. mathem. Argent. 1596. 8. Lexic. mathemat. Arg. 1573. 8.) — Franc. Maurolycus (S. Opusc. mathem. Ven. 1575. 4. enthalten Music. Tradit. oder Mus. Elementa aus dem Boethius.) — Gius. Unicorni (De Mathemat. artium utilitate, Berg. 1584.) — Joh. Bapt. Benedictus (Speculat. mathem. et physic.) — Jos. Blancanus (Aristotelis loca mathem. . . Bon. 1615. 4.) — Hugo Sempilius (De Mathem. Discipl. Lib. XII. Antw. 1635. f. Auch findet sich bey dem Werke ein Verzeichniß musikalischer Schriftsteller.) — Mar. Bettini (Apiaria univ. Philosophiae mathem. . . . Bon. 1642. f. 1645. f. 1656. f. 2 Bde. Aerar. Philos. mathem. Bonon. 1648. 4. 3 Bde.) — Joh. Caramuel v. Lobkowitz (Mathes. audax, Lov. 1642. 4.) — Abd. Treu (Im 3ten Buche s. Director. mathem. . . . Nor. 1657. 4. findet sich ein Compend. Harmonicae, s. Canon. ad partes Mathes. spec. pertinens.) — Hier. Vitalis (Lexic. mathemat. . . Par. 1668. Rom. 1690. 1692. 4.) — Theod. Osius (Von s. Sylva novar. opinionum, Frcft. 1669. 12. gehören verschiedene Kap. hieher.) — Ehrh. Weigel (In s. Idea Math. univ. Jen. 1669. 4. handelt das 13te Kap. von der Musik, und dieses findet sich Deutsch im 1ten Bde. Th. 4. der Mizlerschen Bibliothek.) — Cl. Franc. de Chales (In s. Mund. mathemat. Lugd. 1674. f. 3 Bde. handelt der 22te Tractat in 47. Propos. von der Musik.) — Willh. Oughtred ((Music. Elem. finden sich in s. Opusc. mathemat. Oxon. 1677. 8. N. 7.) — Pet. Galtruchius (Mathem. totius . . . Institut. Lond. 1683. 8.) — Jacq. Ozanam (Bey s. Dictio-

Dictionaire de Mathem. Amst. 1691. 4. findet sich, S. 640. ein Traité de Musique; und in s. Recreat. mathem. . . . Par. 1724. 8. 3 Bde. handeln mehrere Probleme von musikal. Dingen.) — Joh. Lud. Hocker (Von s. Mathemat. Seelenlust handelt der 4te Th. von d. Musik.) — Auch gehören noch hieher: Giovb. Martini (De usu progress. geometr. in Musica, in dem 5ten Bde. Th. 2. S. 372. der Comment. de Instit. Bonon. v. J. 1767.) — und der erste Theil von J. Matthesons Forschenden Orchester oder desselben dritte Eröfnung (S. Art. Quarte) . . . Hamb. 1721 12. in so fern darin der wahre Gebrauch und Nutzen der Mathematik in musikalischen Dingen richtig bestimmt wird.) — — Wegen der mehrern, im Ganzen hieher gehörigen Werke, s. die Art. Klang, Ton, Tonart, Temperatur, Monochord, Harmonie, Intervall, Accord, Generalbaß, Bezifferung Versetzung, Satz, Contrapunct, Melodie, u. d. m. — —

Von der practischen Musik überhaupt: Allgemeine Anweisungen dazu haben geschrieben: Bartol. de Pareja Ramis (De Musica Tractatus, s. Musica practica . . . Bon. 1482. Eine, mit eben derselben Jahrszahl bezeichnete Ausgabe ist etwas verändert.) — Ungen. (Musices non inutile Compend. Ven. 1498. 4. S. G. E. Lessings Kollect. zur Litter. Bd. 2. S. 262.) — Joh. Wendestein (Musica activa, Col. 1507. 8.) — Ch. de Buelles, oder Bovillus (Rudim. Music. figur. ums J. 1510.) — Pet. de Canutiis Regul. Flor. Music. Flor. 1510.) — Franc. Tovar (Libro de Musica pratica, Barcel. 1510. 1519. 4.) — Joh. Cochläus (Tetrachord. Musices . . . Nor. 1511. 1520. 4. Die vier Tractate handeln, De Mus. elementis; de Mus. Gregoriana; de octo tonis meli, und de Mus. mensurali.)) — Ottom. Luscinius oder Nachtigall (Music. Institut. Arg. 1515. Musurgia, s. Prax. Music. Arg. 1536. 1542. 4. Das Werk besteht aus zwey Theilen, oder 4 Büchern, wovon die beyden ersten, in Gesprächen, eine Beschreibung der, zur Zeit des Verf. üblichen Instrum. und die letztern die Anfangsgründe der mus. Wissensch. enthalten, oder de Concentus polyphoni, i. e. ex plurifariis vocibus compos. vocibus handeln. Ob es nicht blos eine verbesserte Auflage des erstern ist, weis ich nicht zu entscheiden. — Joh. Aventinus (Rudim. Music. Aug. Vind. 1516. 4.) — Mich. Koswik (Compendiar. Mus. Eruditio, cuncta quae ad Practic. attinent . . . complectens, Lips. 1516 und 1519. 4.) — G. Rhaw (Enchiridion Mus. ex var. Musicar. libr. depromptum, Lips. 1518. 8. Unter einem etwas veränderten Titel, Witt. 1531. 1536. 1546. 8. Das Werk besteht aus zwey Theilen, dessen zweyter, mit der Aufschrift, Enchirid. music. mensurabilis einzeln Vit. 1530. 1553. gedruckt worden ist.) — Will. Chelle (Music. pract. Compend. Oxon. ums J. 1524.) — Bern. de Lavineta (In s. Compend. explicat. artis Lullianae wird, in 9 Kap. deren Inhalt sich bey Forkel a. a. O. findet, von der practischen Musik gehandelt.) — Giov. Mar. Lan. Franco (Scintille di Musica, che mostrano a leggere il Canto fermo e figurato, gli accidenti delle note misurate, le proportioni, i tuoni, il Contrapunto e la divisione del Monochordo, con la accordatura de varij instrumenti, dalla quala nasce un modo . . . Bresc. 1533. 4. Das Werk ist in 4 Th. abgetheilt, deren Inhalt H. Forkel a. a. O. angegeben hat.) — Nic. Listenius (Rudimenta Music. . . . . Vitt. 1533. 8. 1553. 8. und öfterer. Das Werk besteht aus 2 Theilen und jeder Theil aus 10 Kap.) — Joh. Volkmer (Epit. utriusque Music. activ. 1538. 4.) — Giov. del Lago (Breve introd. alla Musica misurata, Ven. 1540.) — Matth. Greiter (1550. Elementale Musicum . . .) — Heinr. Faber (Ad Music. practic. Introductio, non modo

modo praecepta, sed exempla quoque ad usum pueror. accom. Norimb. 1550. 4. Lips. 1558. 1571. 4. Muhlh. 1608. 4. Wahrscheinlicher Weise ist aber das Werk zuerst schon früher erschienen; s. Forkel, a. a. O.) — **Friedr. Beurhusius** (Erotem. Music. Lib. II. Nor. 1550. 1573. 1585. 1591. 8. Das 1te Buch enthält 13. das zweyte 5 Kap.) — **Friedr. Nausea** (†1550. Isagoge Music. . . .) — **Claude Martin** (Elemens de Musique, Par. 1550. 4. Uebrigens wird das Werk unter verschiedenen Titeln angeführt, welche H. Forkel, a. a. O. angegeben hat.) — **Adr. Petit Coclicus** (Compendium Music. in quo praeter caetera tractantur haec, De modo ornate canendi, de regul. Contrapuncti, de Compositione . . . Nor. 1552. 4. Das Werk ist in zwey Theile abgetheilt, deren Innhalt sich bey Forkel a. a. O. findet.) — **Greg. Faber** (Institut. Music. s. Music. pract. Erotemat. Lib. II. Bas. 1552. 8.) — **Joh. Frisius** (Isag. Music. Bas. 1554. 8.) — **Max. Guilliaud** (Traité de Musique, dedié à . . Cl. de Sermisy, Par. 1554. 4.) — **Melch. de Torres** (Arte de la Musica . . . Alc. 1554. 4.) — **Joh. Zanger** (Practicae Music. praecepta . . . Lips. 1554. 4. in 2 Th. wovon jeder 7 Kap. enthält.) — **Wolfg. Figulus** (Elem. Music. Lips. 1555. 8.) — **Herm. Fink** (Practica Musica, exempla varior. signor. proport. et Canonum, judicium de tonis, ac quaedam de arte suaviter et artific. cantandi cont. Vit. 1556. 4. Etwas von dem Innhalte findet sich in E. L. Gerbers Histor. biogr. Lexicon der Tonkünstler, Th. 1. S. 411 u. f. und bey Forkel, a. a. O.) — **Lud. Venegas de Hinestrosa** (Tratado de Ciffra nueva para Tecla, Harpa, y Viguela, Canto llano, de Organo y Contrapunto, Alc. de Henares 1557. f.) — **Joh. Lengenbruener** (Music. haud vulgare Compendium . . Aug. Vind. 1559.) — **Joh. Litavicus Vuonnegger** Music. Epit. ex Glareani Dodech. . . . Bas. 1559. 12. Das Werk besteht aus 2 Th. wovon der 1te von den Tonarten, der 2te vom Mensuralgesang handelt.) — **Luc. Lossius** (Erotem. Music. practic. . . . Nor. 1563. 1570. 1579. 8. — **Ambros. Wilphlingseder**, oder **Wilflings** (Erotem. Music. pract. Nor. 1563. Auch geht unter dem Nahmen dieses Verf. eine Teutsche Musica, welche ebend. schon 1509 und 1574. 8. gedruckt worden seyn soll.) — **Joh. Fesser** (Kindliche Anleit. oder Unterweisung der edlen Kunst Musica, Augsb. 1572. 8.) — **Jean Gosselin** (La Main harmonique, ou les Principes de Mus. ant. et moderne, Par. 1571. f.) — **Mich. de Menehou** (Instruction des preceptes, ou fondemens de Musique tant pleine que figurée, Par. 1571.) — **Corneille v. Brockland** (Instruct. fort facile pour apprendre la Mus. prat. sans aucune Gamme; ou la Main, Lyon 1573. 8. In Walthers Wörterbuche, wird in dem Art. Montfort, als welchen Nahmen der Verf. auch, von seinem Geburtsorte, führte, ein lateinisches Werk von ihm, gedruckt zu Lyon 1587. 8. angeführt, welches mit dem vorigen einerley zu seyn scheinet. Es besteht aus 16 Kap.) — **Georg Theodoricus** (Quaest. musicae, Gorl. 1573. 8.) — **Joh. Th. Freigius** (Pet. Rami Professio regia, h. e. Septem Artes liberales per Freigium in tab. perpet. relatae, Bas. 1576. f. Auch handelt er von der practischen Musik in s. Paedagogus . . Bas. 1582. 8. S. 157 u. f. und in s. Quaest. physic. ebend. 1576. 8.) — **Jean Yssandon** (Traité de Musique prat. div. en deux livres, Par. 1582. f.) — **Gallus Dreßler** (Music. pract. Elementa, Magd. 1584. 8. Das Werk besteht aus 3 Theilen, wovon der erste 5, der zweyte 8, und der dritte 9 Kap. enthält.) — **Euchar. Hofmann** (Music. pract. Elem. Gryphsw. 1584. verm. Hamb. 1588. 8. Das Werk ist in 13 Kap. abgetheilt, welchen, in der letzten Ausg. noch des Verf. Doctrina de Tonis beygefüg

gefügt ist.) — Georg Cober (Tyroc. Music. Nor. 1589. 8.) — Andr. Raselius (Hexachordum, s. Quaest. Music. practicae, Nor. 1589. 8. besteht aus 6 Kap.) — Hen. Dedekind (Praecursor metric. artis Music. Erphord. 1590.) — Cyriac. Schnegaß (Isag. Mus Lib. II. Erphord. 1591. 8. enthält 10 Kap. und einen Anhang in 5 Kap. de cantu composito, de vocibus, de fugis, de consonant. et dissonantiis und de clausulis. Ein anderes Werk des Verf. führet den Titel: Deutsche Musica für die Kinder, und andere, so nicht Latein verstehen . . . . Erf. 1592. 8. besteht aus 7 Kap. und ist in Frag- und Antw. abgefaßt.) — Joh. Crusius (Isag. in Music. Nor. 1592. 8.) — Joh. Magirus (Artis mus. legibus logicis methodice informatae Lib. II. . . Frcst. 1592. 1596. 8. Guelph. 1611. 8. Das erste Buch enthält 28, das zweyte 31 Kap. deren Innhalt Forkel a. a. O. angezeigt hat.) — Dav. Chrytraeus oder Rochhaven (Das 3te Kap. des Anhanges zu s. Regul. studior. . . . Ien. 1595. 8. handelt de Musica, de sententia, de rhythmo et voc. modulatione, de spec. intervallorum, de tetrachordis, generibus et mod. musicis.) — Ungen. (The Guide of the Path-Way to Music, Lond. 1596. 4.) Th. Morley (A plaine and easie Introd. to practical Musike, Lond. 1597. 4. Neu herausg. von Howard 1771. 4. Das Werk, welches in Gesprächen abgefaßt ist, besteht aus drey Theilen, wovon der 1te singen, der 2te die Harmonie, der 3te die Composition lehrt.) — Ungen. (Kurze und gewisse Unterrichtung Mus. practicae . . . . Zür. 1599. 4.) — Orazio Scaletta (Scala di Musica per i Principanti, Mil. 1599. Ven. 1600. 1656. Rom. 1666. 1677.) — Virgil. Haug (Erotem. Mus. practicae . . .) — Joh. Turinomarus (Rudimenta Music. — Joh. Vogelsang (Quaest. music. Ausb. 8.) — Scip. Cerreto (Della prattica musicale, vocale e stromentale . . . Nap. 1601. 4.) — Ungen. (Introd. in Artem musicam . . . Ves. 1604. 8.) — Andr. Lucelburger (Music. practic. Lib. II. Cob. 1604. 8.) — Andr. Crappius (Music. Artis Elementa, Hal. 1608. 8.) — Otto Sigfrid Harnisch (Artis mus. delineatio . . . doctrinam modor. in ipso concentu practico accurate demonstrans . . . . Frcst. 1608. 4.) — Barth. Gesius (Synopsis Mus. pract. Frcst. 1609. 8. verm. mit einem Zusatz, De ratione componendi cantus, ebend. 1615. 8.) — Const. Cnirim (Isag. musica . . . . Erph. 1610. 8.) — Christph. Thom. Walliser (Music. figural. praecepta brevia . . . Argent. 1611. 4. Das Werk enthält 10 Kap. deren Innhalt sich bey Forkel, a. a. O. findet.) — Georg Daubenroch (Epitome Music. Norimb. 1613. 8.) — Jod. Willich (Introd. in Artem music. Vesal. 1613. 8. Vielleicht eben dasselbe, vorher schon angeführte, unter eben dem Titel, ebenfalls zu Wesel erschienene Werk?) — Steff. Bernardi (Porta musicale, Ver. 1615. 4. 1639. 4.) — Erasm. Widmann (Mus. Praecepta latino-germ. Nor. 1615. 8.) — Franc. Rognone Taegio (Selva de varij passaggi secondo l'uso moderno per cantare e suonare con ogni Sorte de' Stromenti div. in due parti . . . Mil. 1620. 1646. f. Den nähern Innhalt s. bey Forkel, a. a. O.) — Ant. Zara († 1620. In s. Anatom. Ingenior. et Scient. wird Sect. IV. von der practischen Mus. gehandelt.) — Ant. Fernandes (Arte da Musica de Canto de Orgão e Canto Chão e proporçoens da Musica dividida harmonicamente, Lisb. 1625. 4.) — Joach. Thuring (Opusc. bipartitum, De primordiis musicis, Ber. 1625. 4. Der 1te Th. handelt De Tonis s. modis, der 2te de componendi regulis.) — Lor. Brunelli (Regole di Musica, ums J. 1630.) — Silv. Piverli (Specchio I. di Musica, Nap. 1630. Specchio II. ebend. 1631. 4.) — Rene François (In s. Essai des

des merveilles de la Nature, Rouen 1631. 8. handelt das 54te Kap. von den Noten, Puncten, Pausen, Ligaturen, Intervallen u. d. m.) — Paul Reich (Deutsche Musica, Wittenb. 1631. 8.) — Chrstn. Gucinzius (Pars general. Musicae discipl. disquis. subj. Hal. 1634. 4. Pars special. Mus. ebend. 1635.) — Andr. Reyher (Epit. Music. pro Tyronibus, Schleus. 1635. 8. und als die 12te Disp. in s. Margarita Philos. Nor. 1636. 8.) — Erasm. Sartorius (Instit. music. cum doctrina de Modis, Hamb. 1635. 8. Das Werk ist in 2 Bücher abgetheilt, wovon das erste, in 6 Kap. de musica elementari; das zweyte, in 7 Kap. de musica harmon. handelt.) — Abdias Treu (Janitor Lycaei musici, Lyc. mus. Intimatio et Epitome, Rotenb. 1636. Es soll auch eine deutsche Uebers. davon vorhanden seyn.) — Ungen. (Rud. mus. pro Gymnasio Geldro-Velavico, Amstel. 1636. 4.) — Laur. Erhardi (Compend. Music. lat. germanic. Frcft. 1640 und 1660. 8.) — Joh. Heinr. Alsted. (S. Scientiar. omnium Encyclop. Lugd. 1649 enthält mancherley auch hieher gehöriges.) — Matth. Ebio (Isag. mus. d. i. Kurzer, jedoch gründlicher Unterr. wie ein Knabe, in kurzer Zeit, mit geringer Mühe, Musicam lernen könne . . . Hamb. 1651. 8.) — Andr. Gleichen (Compend. Music. Deutsch, Leipz. 1653. 8.) — John Playford (An Introduction to the Skill of Musick in three books, cont. 1. The grounds and princ. of Musick accord. to the Gammut. . . . 2. Instruct. and less. for the Treble, Tenor. and Bass-Viols and also for the Treble-Violin. 3. The art of descant, or composing Musick in Parts, L. 1655. 8. Verb. von Heinr. Purcell, 1683. 1700. 8.) — Franc. de la Marche (Synops. Mus. oder kleiner Innhalt, wie die Jugend kürzlich . . . in der Musica, auch Instrumenten abzurichten, Münch. 1656. 8.) — Giov. d'Avella (Le Regole di Musica, div. in cinque Trattati, Rom. 1657. f.) — Ungen. (Instruction pour comprendre en bref les preceptes et fondemens de la Musique, P. 1666. 3te Aufl.) — Sigism. Lauxnim (Ars et Praxis musica, Viln. 1667. 4.) — Chrstn. Demelius (Tirocinium music. exhib. musicae artis praecepta tabul. synoptic. inclusa, nec non praxim peculiarem . . . Nordh. s. a. 4.) — David Funk (Compend. Music. Lips. (1670.) 8.) — Georg Baumgarten (Rudim. Musices, Kurze jedoch gründl. Anweisung zur Figuralmusik . . . Berl. 1673. 2te Aufl.) — Joh. Georg Braun (Kurze Anleit. zur edlen Musikkunst, in Frag und Antw. Hanau 1681. 8.) — Joh. Chrstph. Stierlein (Trifolium Musicale . . . d. i. eine dreyfache Unterweisung, wie primo ein Incipient die Fundamente im Singen recht legen solle, sammt einem Anhange, die heutige Manier zu erlernen. Secundo, wie der Generalbaß gründlich zu tractiren, und tertio, wie man arithmetice, und mit lauter Zahlen, anstatt der Noten componiren lernen könne, Stuttg. 1691. längl. 4.) — Man. Nunes da Sylva (Arte minima que con semi breve recopilação trata em tempo breve os modos da maxima e longa sciencia da Musica, Lisb. 1685. 1704. 4.) — Dan. Speer (Grundrichtiger, kurz-leicht- und nöthiger Unterr. der musikal. Kunst. Oder vierfaches musikal. Kleeblatt, worin zu ersehen, wie man . . . 1) Choral und Figuralsingen. 2) Das Clavier und Generalbaßtractiren. 3) Allerhand Instrum. greifen und blasen lernen. 4) Vocaliter und Instrum. componiren lernen kann, Ulm 1687. 8. Sehr vermehrt ebend. 1697. 4.) — Joh. Casp. Lange (Method. nov. et perspic. in Mus. d. i. Recht gründliche Anweisung, wie die edle Musik mit allen zugehörigen Stücken . . . leicht beyzubringen bey . . . Hildesh. 1688. 8. In Frag- und Antwort.) — Franc. Loulie (Elemens ou princ. de Musique . . . . div. en trois parties . . . Par. 1696. 8. Amst. 1698. 8.) —

Fric

Friedr. Funcius (Janua lat. germ. ad artem music. 8.) — Matth. Kolz, oder Kelz (Isago Music. S. Matthes. Ehrenpforte, S. 273.) — Joh. Matth. Schmiedeknecht (Tyroc. Music. Deutsch, Goth. 1700. 8. (3te Aufl.) 1710. 8.) — Th. Eisenhuet (Musikalisches Fundament, Kempten 1702. 4. (2te Aufl.) Das Werk besteht aus 2 Th. wovon der erste 14 Kap. und der zweyte lauter Exempel enthält.) — Joh. Pet. Sperling (Princip. Mus. d. i. Gründl. Anweisung zur Musik, wie ein Musikscholar . . . soll geführt und gewiesen werden, Budissin 1705. 4. Porta Musica, d. i. Eingang zur Musik, oder nothwendigste Gründe, welche einem musikal. Discipel . . . beygebracht und an die Hand gegeben werden müssen. Görlitz 1708. 8.) — Fdr. Ehrh. Niedt (Musikal. A. B. C. zum Nutzen der Lehr- und Lernenden, Hamb. 1708. 8.) — Mich. Monteclair (Methode facile pour apprendre la Musique ums J. 1700. Vermehrt, unter dem Titel, Nouv. Methode . . . par des demonstrat. faciles, suivies d'un grand nombre de leçons à une et deux voix, avec des tables qui facilitent l'habitude des transposit. et la connoissance des differentes mesures . . . Par. 1709. f.) — Joh. Fdr. Bernh. Casp. Maier (Hodegus music. Hal. Suevor. 1718. 8.) — Pet. Prelleur (The modern Music Master cont. an introduction to Singing, and instruct. for most of the instruments in use, Lond. 1730.) — Vague (L'art d'apprendre la Musique, exposée d'une manière nouv. et intelligible par une suite de Leçons . . . Par. 1733. 1750. f.) — Joh. Dan. Berlin (Anfangsgr. der Musik, Dronth. 1744.) — Joh. Fdr. Lampe (The art of Music, Lond. 1740.) — Joao Chrisost. da Cruz (Methodo breve e claro, em que sem prolixidade, nem confusão se exprimem os necessarios principios para intelligencia da Arte da Musica, Lisb. 1743. 4.) — Denis (Nouv. Systeme de Musique pratique qui rend l'etude de l'art plus facile . . . . Par. 1747.) — Ungen. (Erleichterte Anfangsgründe zu allen musikal. Wissenschaften . . . Nürnb. 1747. 4. In Frag- und Antwort.) — Will. Tansur (A new musical Grammar, Lond. 1747. 1772. 4.) — Ungen. (Einige, zum allgemeinen Nutzen, deutlicher gemachte musikal. Erwegungs- und andre, leichter eingerichtete, Uebungswahrheiten . . . Leipz. (1750.) 4.) — G. G. G. (Kurze Anweisung zu den ersten Anfangsgründen der Musik . . . . Langensl. 1752. 4.) — Jac. Willh. Lustig (Musikaale Spraakkonst, of duidelyke Aanwyzing en Verklaaring van allerhande weetenswaardige dingen, die in de geheele musykaale practyk tot eenen grondslag konnen verstrekken, Amst. 1754. 8. Ein gutes, gründliches Werk, in 16 Kap. mit einem Anhange, dessen Inhalt sich bey Forkel findet. Von eben diesem Verf. erschien im J. 1756 eine Monatsschrift, welche hieher gehört: Samenspraaken over musikaale Beginselen, Amst. 8. und im J. 1757. Twaalf Maandelyksche Musikaale Redevoeringen, Amst. 8. welche, wahrscheinlicher Weise nichts, als jene Monatsschrift, unter einem allgemeinen Titel ist.) — Bordet (Methode raisonnée pour apprendre la Musique . . . à laquelle on a joint l'etendue de la flute traversiere, du Violon, du pardessus de Viole, de la Vielle et de la Musette, leur accord, quelques observations sur la touche desdits instrumens etc. Par. 1755. 4. in 3 Büchern.) — Choquel (La Musique rendue sensible par la Mecanique, ou nouveau Syst. pour apprendre la Musique soi même 1759. 8. Unter etwas verändertem Titel, 1782. 8.) — Bordier (Methode de Musique, Par. 1759. 4. 1781. 4.) — J. P. Rameau (Code de Musique prat. ou Methodes . . . pour former la voix et l'oreille, pour la position de la main . . . pour l'accompagnement sur tous les instrumens qui en sont susceptibles, et

et pour le prélude . . . Par. 1760. 4. Nouv. reflex. sur le princ. sonore, als Forts. des Code de Mus. prat. 1761. 4.) — Joh. Lor. Albrecht (Gründl. Einleit. in die Anfangslehren der Tonkunst . . . Langens. 1761. 4.) — Rob. Bremner (Rudiments of Mus. 1763. 8.) — Joh. Sam. Petri (Anleit. zur practischen Musik . . . Laub. 1769. 8. Sehr verm. Leipz. 1782. 4. Die Einleitung in die historische Musik dürfte wohl das Beste des Werkes seyn.) — Ungen. (Eene Verhandeling over de Muzyk, waarin men tracht, dezelve tot meerder Klaarheid te brengen, van het overtollige te zuiveren, te gemaklyker in de beoeffening te maken, en eenen grooteren trap van volkommenheid te doen bereiken . . . . Gravensh. 1772. 8.) — Ans. Bayly (On singing and playing 1772. 8.) — Pablo Minguet (Quadernillo nuevo, que en ocho Laminas finas demuestran y explican el arte de la Musica, con todos sus rudimentos para saber solfear, modular, transportar y otras curiosidades muy utiles ums J. 1774.) — Azais (Methode de Mus. sur un nouveau plan . . . Mars. 1776. 4.) Ungen. (Etrennes music. ou le petit Rameau pour apprendre de soi-même la Mus. Par. 1777. 24.) — G. Jos. Vogler (Churpfälzische Tonschule, Mannh. 1778. 8.) — Ungen. (Muzyk-Onderwyzer . . . Rotterd. 1780. 8. in zwey Stücken, wovon das 1te von dem Ursprung und Fortg. der Musik, und das 2te von den dazu erforderlichen Naturgaben und Eigenschaften handelt.) — Dellain (Nouv. Manuel music. cont. les Elem. de la Mus. des agrémens du Chant et de l'accomp. du Clavecin, Par. 1781. 4. In Frag- und Antwort.) — Joh. Fdr. Christmann (Elementarbuch der Tonkunst . . Speyer 1782. 8. Zweyter Theil, ebend. 1790. Practische Beytr. zum Elementarbuch, ebend. 1782. f.) — Mich. Corvette (Le parfait Maitre à chanter, ou Methode pour apprendre facilement la Musique vocale et instrumentale, où tous les principes sont développés nettement et distinctement . . Par. 1782. Ist aber nicht die erste Ausg.) — Ungen. (Raccolta dei Principij di Musica, Fir. 1782.) — Joh. Jos. Klein (Vers. eines Lehrbuches der practischen Musik in system. Ordnung, Gera 1783. 8. Ein gründliches, mit Ordnung abgefaßtes Werk.) — Rodolphe (Prosp. d'une nouvelle Methode de Mus. en deux parties ums J. 1783.) — D. Isidor Castagneda y Parees (Traité theoret. sur les premiers elemens de la Musique . . . Cadix 1785.) — Miller (Musical Institutes 1785.) — Amad. Smith (Philosophische Fragm. über die practische Musik, Wien 1787. 8.) — Versch. Raynvaen (Catech. der Muzyk, Amst. 1788.) — Berthet (Leçons de Musique.) — Dupont (Princ. de Musique, in Frag- und Antwort.) — Jos. Schmitt (Princ. de Musique, Amst.) — Teralbo Timate (Gli Elementi gener. della Musica, Rom. 1792. 8.) — S. übrigens die Art. Choral, Singen, Solmisation, Noten, Zeiten, Instrumentalmusik, u. d. m. — —

Vermischte Schriften von der theoretischen und practischen Musik zugleich: Matt. Basanier (Plusieurs beaux secrets touchant la Theorique et Pratique de Musique ums J. 1584.) — Franc. Montanos (Arte de Musica theorica y practica, Vallad. 1592. 4.) — Jac. Mazzonius (In s. Werke, De triplici hominis vita, activa, contemplativa et religiosa, Ces. 1597. 4. wird in der 2684-2777ten Frage von der Musik gehandelt.) — Joh. Heinr. Alsted (S. Elementale mathemat. Frcft. 1611. 4. enthält auch S. 287 u. f. ein Elementale musicum, in 2 Büchern, de Musica simplici und de Music harmonica, welches John Birkenshaw, L. 1664 ins Englische übersetzte. In eben dieses Vers. Admirand. Mathemat. Lib. XII. Herb. 1613. 12. handelt das achte Buch v. d. Musik.) —

Ces. Crivellati (Disc. musicali nelle quali si contengono non sole cose pertinenti alla Teorica mà eziandio alla Prattica . . . Viterbo 1624. f.) — Chrstn. Gueinzius (Miscel. Problemata de Musica, Hal. 1638.) — Otto Gibelius (Introd. Music. theoret. et didacticae, Brem. 1660. 4.) — Joh. Gezelius (In s. Encyclop. Synoptica, Abo 1672. 8. wird auch v. d. Mus. gehandelt.) — Angelo Berardi (Ragion. musicali, Bol. 1681. 8. Sind in Gesprächen abgefaßt, deren 3 sind.) — Joh. Arn. Feferoot (Musikalischer Unterr. darin die musikal. Regeln, aus mathemat. Princ. untersucht, vorgetragen werden, Mühlh. und Bielef. 1698=1718. 4. 3 Th. Der erste Th. enthält etwas von der Mus. histor. und dann die musikal. Rechnungen, der 2te handelt von der Temperatur; der 3te von der Composition.) — Sixto Illuminato (Illuminata S. Forkel, a. a. O. S. 450.) — Ungen. (La Musique theoret. et pratique, Par. 1725.) — Chapelle (Les vrais Princ. de la Musique, exposés par une gradation de leçons . . . Par. 1736. f. verm. 1756. f. in 3 Büchern.) — Joh. Ephr. Antonius (Principia Musices, Brem. 1743. 8.) — P. C. Humanus, oder Hartong (Musicus theoret. practic. bey welchem anzutreffen 1) die demonstrat. Theorica Musica . . . 2) Die methodische Clavieranweisung mit Reg. und Exempeln, wozu noch kommt eine Anführung zu figirenden Phantasien . . . Nürnb. 1749. 4.) — Lenain (Elemens de Musique, ou Abrégé d'une Theorie dans laquelle on peut apprendre avec facilité l'art de raisonner et les principes de cette science . . . Par. 1766.) — J. Trydell (Two Essays on the Theory and Practice of Musik, Dubl. 1768. 8.) — Biferi (Traité de Musique abrégé, Par. 1770.) — Ant. Rocchi (Institut. di Musica teoret. pratica, 1778. 4.) — Marcou (Elem. theoret. et prat. de Musique, Lond. 1782. 12.) — Marmaduke Overend (On the Science of Music, Lond. 1783. 4.) — —

Von den Grundsätzen der Music überhaupt: Ausser dem, was in den, bey dem Art. Aesthetik angeführten, Schriften über die Aesthetik überhaupt, von den Grundsätzen der Musik vorkommt, handelt davon: Louis Bertr. Castel (Lettres d'un Acad. de Bordeaux sur le fond de la Musique, Bord. 1754. Es sind deren achte, worauf eine Reponse d'un Acad. de Rouen erschien, welche in der France litterair. auch dem P. Castel zugeschrieben wird. Sie wurde durch Rousseau's Schrift über die französische Musik veranlaßt.) — Lor. Mizler (Ungeb. Uebers. von Horazens Dichtkunst durchgehends auf Musik angewandt, im 3ten Bd. S. 605 f. Musikal. Bibl.) — Abt Arnaud (Lettre sur la Musique 1754 und im 3ten Bde. S. 551. des Essai sur la Mus. anc. et moderne, so wie in Arteaga's Rivol. del Teatro musicale, und in der deutschen Uebersetzung dieses Werkes.) — C. H. Blainville (L'Esprit de l'art musical . . . Gen. 1754. 12. Deutsch in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1767. S. 308 u. f.) — C. W. Ramler (Auszug aus Batteux Einleitung in die sch. Wissensch. auf Musik angewendet, im 5ten Bde. S. 20 der Marpurgischen Histor. krit. Beyträge.) — Carl Lud. Junker (Tonkunst, Bern 1777. 8. Auch gehören noch s. Betracht. über Mahl. Ton- und Bildhauerkunst. Bas. 1778. 8. hieher.) — Chabanon (Observat. sur la Mus. et principalement sur la Metaphys. de l'art 1779. 12. Sehr verm. unter dem Titel: De la Musique considerée en elle même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poesie et le theatre, Par. 1785. 8. Deutsch, nach der ersten Ausg. von A. Hiller, Leipz. 1781. 8. Das Werk besteht in der letzten Ausg. aus 2 Th. worin der erste 21. und der zweyte 11 Kap. enthält. Auch finden sich einige Anhänge dabey. Es wäre zu wünschen, daß es, nach der zweyten Ausg. von neuem übersetzt, aber mit berichtigenden Anm. begleitet

gleitet würde.) — Einer Philosophie der Musik, von D. Bav. Mattdi gedenkt Signorelli, in s. Krit. Gesch. des Theaters Th. 1. S. 141. Anm. 1. d. U. die ich aber nicht näher kenne. — —

Ueber die Gewißheit der musikalischen Grundsätze; Franc. Vellez de Guevara (De la realidad y experiencia de la Musica, soll im 15ten Jahrh. geschrieben worden seyn.) — Agost. Steffani (Quanta certezza habbia da suoi principij la Musica, Amst. 1695. 12. Deutsch von Andr. Werkmeister, Quedl. 1700. 8. Mühlh. 1760. 4.) — —

Ueber das musikalische Genie: J. B. Rameau (Observat. sur notre Instinct pour la Musique et sur son principe, ou les moyens de reconnoitre l'un par l'autre, conduisant à pouvoir se rendre raison avec certitude des differens effets de cet art, Par. 1754. 12. Eine nicht günstige Beurtheilung davon findet sich in Matthesons Plus ultra, S. 470.) — —

Ueber die Verbindung der Musik mit den Wissenschaften: Jean le Munerat (De moderatione et concordia Grammat. et Music. ums J. 1490. bey dem Martyrolog. des Usuard.) — Joh. Doppert (Musices c. litteris copula vom J. 1711.) — Lor. Mitzler (Dissert. quod Mus. scientia sit et pars erudit. philos. Lips. 1734. 4. verm. 1736. 4.) — Ungen. (Untersuchung ob die Musik ein Theil der Gelehrsamkeit sey, in den Braunschweigschen Anzeigen v. J. 1745. St. 55.) — Joh. Mattheson (De Erudit. musica, Schediasma epistol. . . Hamb. 1732. 8. und bey dem philol. Tresespiel 1752. 8.) — G. Gottfr. Petri (Quod conjunctio Studii musici cum reliq. litterar. studiis eruditio non tantum utilis sit, sed et necessaria videatur. Gorl. 1765.) — Joh. Frdr. Albert (De jucunda artis music. conjunctione cum litterar. studio, Nordh. 1778. 4.) — —

Ueber Verbindung und Aehnlichkeit der Musik mit Poesie und Sprache. Ant. Ludw. Adrighetti oder Andrighetti (Ragguaglio di Parnasso della gara nata tra la Musica e la Poesia, Pad. 1620. 4.) — Teod. Osio (L'Armonia del nudo parlare, overo la Musica ragione della voce continua, nella quale a forza di arithmetiche e di musiche speculazioni si pongono alla prova le regole sino al presente stabilite dagl' osservatori del numero della prosa e del verso, Mil. 1637.) — George Ent (An Essay tending to make a probable conjecture of temper by the modulations of the voice in ordinairy discourse, im 12ten Bde. der Philos. Transact.) — Joh. Ulr. König (Von der Vergleichung des Numerus in der Dichtkunst und Musik, als Anhang bey s. Ausg. der Besserschen Schriften.) — Joh. Chrstn. Winter (De eo quod sibi invicem debent Musica, Poetica et Rhetorica, Dissertat. epistol. Hanov. 1764. 4.) — Dan. Webb (Observat. on the correspondence between Poetry and Music, Lond. 1769. 8. Deutsch v. J. J. Eschenburg, Leipz. 1771. 8.) — J. Mitford (Bey s. Essay on the Harmony of language . . . 1774. 8. finden sich Observat. on the connexion of poetry with Music.) — Jam. Beattie (Essay on Poetry and Music as they affect the mind, bey s. Essay on the nature and immutability of truth, Lond. 1776. 4. Deutsch im 1ten Bde. s. Neuen Philos. Versuche, Leipz. 1779. 8.) — Ans. Bayly (Alliance of Music, Poetry and Oratory, Lond. 1789. 8.) — —

Aehnlichkeit und Vergleichung der Musik mit Mahlerey: Jam. Harris (Von s. Three Treatises (s. Art Dichtkunst, S. 630) enthält die 2te eine Untersuchung über die Verwandtschaft und Verschiedenheit der Musik, Mahl. und Poesie, und einen Versuch, eine Rangordnung unter ihnen festzusetzen.) — Wolfg. Ludw. Gräfenhahn (Rede von dem Vorzuge der Musik vor der Mahl. Poesie und Schauspielkunst,

Dritter Theil. Gg

kunst, im 4ten Bd. S. 1. der Mizlerschen Bibl. und nachher unter dem Titel: Wettstreit der Mahlerey, Musik, Poesie und Schauspielkunst, Bayr. 1746. 8.) — In dem Mercure de France v. J. 1768, ist eine Beantwortung der Frage: Was finden sich zwischen der Musik und Mahlerey für Aehnlichkeiten? enthalten, und diese, deutsch, in Hillers Wöchentlichen Nachr. v. Jahre 1768.) — Eine andere, französische, Vergleichung zwischen Musik, Mahlerey und Poesie ist im J. 1777. 8. Holländisch im Haag erschienen; das Original ist mir aber nicht bekannt. — J. G. Herder (Ob Mahlerey oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre? in der 1ten Samml. S. 133. f. Zerstreuten Blätter.) — —

Ueber Verbindung der Musik mit dem Tanze: Guil. Dumanoir (Le Mariage de la Musique et de la Danse, Par. 1664. 12.) — Borin (La Musique theoret. et prat. dans son ordre naturel avec la danse, 1746.) — Noverre (Einige Bemerkungen über den Einfluß des musikal. Gehörs in die Tanzkunst, im 1ten Bde. S. 341. der Hamb. Unterhaltungen.) — C. Pauli (Musik und Tanz, im 2ten St. des 2ten Bds. des Gothaischen Magazines.) — —

Ueber Nutzen und Wirkung der Musik überhaupt: Johann v. Salisbury (1182. In s. Poliocrat. s. de nugis curial. et vestig. Philos. handelt das 6te Kap. des 1ten Buches, De Musica et Instrum. et Modis, et fructu eorum.) — Franc. Patricius († 1480. In s. De regno et regis Institut. Lib. IX. wird im 15ten Abschn. des 2ten Th. vom Nutzen und Einfluß der Musik auf die moral. Bildung des Fürsten gehandelt.) — Franc. Bocchi (Discorso sopra la Musica, non secondo l'arte di quella, mà secondo la ragione alla Politica pertinente, Fir. 1580. 8. Wider die Meynung, daß die Musik die Sittlichkeit befördere.) — Hier. Osorius (In s. W. De regis instit. et disciplina, Col. 1588. 8. kommt im 4ten Buche Bl. 122. manches von den Wirkungen der Musik vor.) — Jac. Martini (In der 6ten seiner Centur. quaest. illustr. philos. 1609. wird Quaest. 3 und 4 untersucht, an Musica omni aetati conveniat? und Musica ad quid conducat?) — H. Peacheam (Sein compleat Gentleman, Lond. 1624. enthält auch eine Abhandl. von der Musik, so fern sie dem gebildeten Manne nothwendig ist.) — Ad. Stader (Ἐγκώμιον Μουσικῆς h. e. Dissert. de dignitate, utilit. et jucunditate artis mus. Alt. 1632. 4.) — Georg Gumpelzhaimer In s. Gymnas. de Exercit. Academicor. Argent. 1652. 12. findet sich im 2ten Th. eine Abh. v. der Musik, worin sie unter die ersten Ergötzlichkeiten des Geistes gesetzt wird.) — J. Heinzelmann (De musica colenda . . . Berol. 1657.) — W. G. Hack (De admirandis Music. effectibus, Berol. — Was in des Patru und Ablancourt Dialogues sur les plaisirs über den Nutzen der Musik gesagt ist, findet sich deutsch in der Hertelschen Samml. Musik. Schr. St. 2. S. 170. — Chrstn. Fdr. Reineccius (De effectibus Music. merito suspectis, Isleb. 1729. 4.) — Chrstn. And. Bünemann (Orat. de Musica virtutis administra, Berol. 1741.) — J. H. Mechelin (De usu Musices morali, Abo 1763.) — F. G. Feyjoo (In s. Teatro crit. univ. Mad. 1726. u. f. 4. 8 Bde. findet sich eine Abhandl. über das Vergnügen der Musik, welches, Auszugsweise im 1ten Bd. der Hamb. Unterhalt. S. 526 übersetzt ist.) — Ungen. (Thoughts on the use and advantage of Musik, Lond. 1765. 8. — G. Christph. Schwarz (De Music. morumque cognatione Comm. Alt. 1765. 4. — Angelo Mazza (Gli effetti della Musica. . . . Parm. 1776. 8. Sind 3 Oden auf die Musik.) — Cl. Jos. Dokat (Le pouvoir de l'Harmonie, imité de Dryden . . . im J. 1779.) — Ungen. (Euterpe, or Rem. on the use and abuse of Music, as a part of modern education, Lond. 1779. 4.) — Mart. Ehlers

In s. Betracht. über die Sittlichkeit der Vergnügungen, Flensb. 1779. 8. 2 Th. handelt die 20te von der Musik und vom Tanze, worin jene unter die nützlichsten gesetzt wird.) — **E. R. Brijon** (L'Apollon moderne, ou developpement intellectuel par les sons de la Musique; nouv. decouverte de premiere culture, aisée et certaine pour parvenir à la reussite dans les scienc. et nouveau moyen d'aprendre facilement la Musique, Par. 1781. Der Verf. glaubt, durch fleißigen Gebrauch der Harmonie auch Herz und Geist des Menschen harmonisch machen zu können.) — **C. W. Brumley** (In s. Philepistämie, oder Anleit. für einen jungen Studierenden . . . Quedl. 1781. 8. wird Bd. 1. S. 373. von dem Nutzen der Musik gehandelt.) — **Joh. Jos. Kausch** (Psychologische Abhandl. über den Einfluß der Töne, und insbesondre der Musik auf die Seele . . . Bresl. 1782. 8.) — **J. A. P. Schulz** (Ged. über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volkes . . . Koppenh. 1790. 8.) — Psychol. Bemerk. über die Wirkung der Tonkunst von Herrmann, in dem 1ten Bd. des Allg. Repertor. für die emp. Psychologie, von J. D. Mauchart, Nürnb. 1792. 8. — — **Von den physischen Wirkungen der Musik:** **Nic. de Flamel** (La Musique chimique, wahrscheinlicher Weise in dessen Sommaire philos. aus dem 15ten Jahrh.) — **Heinr. Corn. Agrippa** (Das 14te Kap. des 2ten Buches s. Werkes De occulta philos. handelt de Mus. vi et efficacia in hominum affectibus qua concitandis qua sedandis.) — **Symphorian Campegius, eigentlich Champier** (In s. Werk, De Dialect. Rhetor. etc. Bas. 1537. 8. handelt das 6te Kap. des 2ten Th. von den Wirkungen der Musik.) — **Joh. Brodäus** (In s. Miscell. Lib. VI. Bas. 1555. 8. untersucht das 31te Kap. des 4ten Buches: An mus. cantibus sanentur ischiadici?) — **Hier. Magius** (Im 33ten Kap. des 4ten Buches s. Miscell. Ven. 1564. sucht er zu erweisen, Music. in humanos animos inque corpora ipsa vim esse maximam.) — **Andr. Tiraquell** (Im 31. Kap. s. W. De Nobilitate etc. Lyon, 1579. f. (3te Ausg.) wird der Musik die Heilung mehrerer Krankheiten zugeschrieben.) — **Ant. Mar. Delrio** († 1608. (Von s. Disquis. magic. handelt auch eine von der Musica magica.) — **Giovb. Porta** (In s. Magia natural. handelt das 7te Kap. des 20ten Buches De Mus. vi et efficacia in hominum affectibus qua concitandis qua sedandis.) — **Rod. Castro** (Das 14te-16te Kap. des 4ten Buches s. Medic. polit. Hamb. 1614. 4. handelt von dem nützlichen Gebrauch der Mus bey Krankheiten.) — **Chrstph. Schorer** († 1671. (De Musica addiscenda, Diss. nähmlich für den Arzt.) — **Sam. Haffenreffer** (Monochordon Symbol - Biomantic. obstructissimam pulsuum doctrinam ex harmoniis music. dilucide, figurisque oculariter demonstrans . . . Ulm. 1640. 8.) — **Ed. Medeira** In s. Nov. Philos. et Medic. Ulyssip. 1650. 8. findet sich eine Inaudita Philos. de viribus Music. und eine Abh. von der Tarantel.) — **Girol. Bardi** (Musica medico-magica, mirab. consona, dissona, curativa etc. ums J. 1651.) — **Athan. Kircher** (In s. Ars magnetica, R. 1654. f. wird auch von der magnetischen Kraft der Musik, von der Tarantel, u. d. m. gehandelt.) — **Wolf. Senguerdi** (Tract. de Tarantula, Lugd. B. 1667. 12. und auch bey s. Ration. et Experient. Connub. Roter. 1715. 8.) — **Joh. Chrstn. Frommann** (In s. W. De Fascinatione, Nor. 1675. 4. wird im 1ten Buch de Mus. vi in animata, bruta, homines, spiritus et morbos geh.) — **Georg Frank v. Frankenau** (De Musica Medico necessaria Dissert. Heidelb. 1672. 4. und bey s. Satyr. Med. Lips. 1722. 8.) — **Phil. Douth** (Mus. incantans, s. Poema exprimens vires Musices, juvenem in insaniam adigentis, Lond. 1674. 4.) — **Herm. Grube** (De ictu Tarant. et vi Mus. in ejus curatione,

 Franc.

Frcft. 1679. 8.) — J. G. Schiebel († 1684 Curieuseste Wunderw. der Natur, so sie durch den einstimmigen Klang an Menschen, Vieh und allen Kreaturen ausübt.) — Bernh. Albinus (De Tarantula, Differt. Frcft. 1791. 4.) — G. Baglivi (De anatom. morsu et effect. Tarant, Differt. 1695.) — Rich. Mead (De Tarantula deque opposita iis Musica, Lond. 1702). — Ad. Brendel (De curat. morbor. per carm. et cantus musicos, Vitteb. 1706 4.) — Lud. Valetta (Soll eine Abh. von dem Tarantelstich, Neap. 1706. haben drucken lassen.) — Mich. Ernst Ettmüller (Effectus Mus. in hominem, Lips. 1714,) — Theod. Craanen († 1658. In s. Tract. physico-med, Neap. 1722. 4. handelt das 107-109 Kap. De Musica, de Echo, de Tarant.) — Rich. Browne (Medicina Musica, or an mechanical Essay on the effects of singing, musick and dancing on human bodies . . Lond. 1729. 8. Ist aber zuerst auch früher erschienen. Lat. ebend. 1735. 8) — Joh. Willh. Albrecht (Tract. phys. de effect. Mus. in corpus animatum. Lips. 1734. 8. S. Mitzlers Mus. Bibl. B. 4. S. 23.) — Ang. M. Ricci (An musica curentur morbi, Differt. bey s. Differt. Homeric. Flor. 1741. 4. 2 Bd.) — Ernst Ant. Nicolai (Die Verbindung der Musik mit der Arzneygelahrtheit, Halle 1745. 8.) — Joh. Gottl. Krieger (Anmerk. aus der Naturlehre über einige zur Musik gehörige Sachen, im 1ten Bd. des Hamb. Magaz. S. 336 u. f. Auch findet sich in den Träumen eben dieses Verf. mancherley über Musik.) — F. N. Marquet (Methode pour apprendre par les notes de la Mus. à connoitre le pouls de l'homme . . . Par. 1747. 4. verm. von P. J. Buchoz, Amst. 1768, 12.) — In dem Ouvrage de Penelope, ou Machiavel en Medecine Berl. 1708. 8. handelt das 6te Kap. De l'utilité de la Mus.) — Rich. Brocklesby (Reflect. on anc. and modern Musik with the applicat. to the cure of diseases . . . Lond. 1749. 8. Deutsch, Auszugsweise, von Abr. Kästner, mit Anm. im 9ten Bd. S. 87. des Hamb. Magaz. und im 2ten Bd. S. 16. der Hist. kritischen Beytr. von Marpurg. Das Werk besteht aus 6 Kap.) — G. Louis Buffon (Ueber den Einfluß der Musik auf die Thiere aus s. Hist. natur. Deutsch im 10ten Bd. der Berl. Sammlung zur Beförd. der Arzneywissensch. Berl. 1779. 8.) — Jos. Lud. Roger (Tent. de vi Soni et Music. in corpus humanum, Aven. 1758. 8. besteht aus 2 Th. wovon der erste 3 und der zweyte 4 Kap. enthält.) — In Hillers Wöchentl. Nachrichten v. J. 1766. S. 86. findet sich ein Auff von der Wirkung der Musik auf die Thiere aus des Vigneul Marville sehr alten Melanges d'Hist. et de Litterat. gezogen. — In J. A. Unzers Arzt handelt das 141te Stück von der Musik. — Ungen. (Von dem Einfluß der Musik in die Gesundheit der Menschen, Leipz. 1770. 8. — P. van Swieten (Differt. sistens Music. in Medic. influxum et utilit. Lugd. B. 1773. 4.) — Campbell (De Mus. effectu in doloribus leniendis aut fugiendis, Edinb. 1777. 4.) — Mich. Gaspar (De arte medendi apud priscos Musices ope atque Carm. Epist. ad Ant. Rellian, Ultraj. und das 2te Mahl, Lond. 1783. 8.) — Luigi Desbout Ragion. fisico-chirurg. sopra l'effetto della Musica nelle malattie nervose, Liv. 1780. 8.) — Preuve de l'efficacité de la Musique dans les convulsions und nouv. preuve, im Journ. Encycl. vom J. 1780. Mon. März und Octobr. — —

Von dem Werthe und der Schönheit der Musik: Joh. Gerson († 1429. De laude Music. in s. W.) — Rud. Agricola († 1485. Orat. in laud. philos. et reliq. artium v. J. 1476. im 2ten Bd. s. Oper. Col. 1539.) — Franc. Wilter (De Musica ejusque laudibus, ums J. 1495.) — Phil. Beroald († 1504. De laude Music. Orat.

Orat. in s. Orat. Bas. 1509. 8.) — Guil. Telin (Louange de la Musique, Par. 1533. 4.) — G. Frölich (Vom Preis, Lob und Nutzbarkeit der lieblichen Kunst Musica, Augsb. 1540 und in F. J. Beyschlags Sylloge var. opusc. Hal. Suev. 1729. 8. Bd. 1. S. 569.) — Joh. v. Holthenser (Encom. Musicae . . . Erph. 1551. 4.) — Joh. Guidonius (Minervalia in quibus scient. praec. atque ignorantiae socordia consideratur, artium liberal. in Musicen decertatio lepida appingitur, Mast. 1554. 4.) — Nicod. Frischlin († 1590. De Encom Music. Orat.) — Matth. Gwinne (Orat. in laud. Music. gehalten im J. 1582.) — Mart. Luther (Encom. Musices, Viteb. 1538. und im 8ten Bd. s. W. der Jen. Ausg. so wie in Werkmeisters Würde der edlen Musikkunst, in der Mitzlerschen Bibl. und in Winters Rede De cura princ. in tuendo cantu eccl ... Epistol. ad Lud. Senfelium, Cob. 1530 in Fr. Buddei Collect. nov. Epist. Lutheri, und im Leipz. Musikal. Alman. aufs J. 1784.) — John Case (The Praise of Musicke, Oxf. 1586. 8.) — Seb. Pichselius (Carmen de Musica, Sp. 1588. 8.) — Jac. Lätitius (Encom. Music.) — Franc. Prätorius (Orat. de praestant. auctor. et dignitate art. Music. Rost. 1603. 4.) — H. H. E. (Triumph der hochgelobten himmlischen Kunstreichen Musica . . . Nürnb. 1607. 8.) — Joach. Lesеberg (Orat. de honestior. convivior. inprimis musicor. ipsiusque Musices jucundit. et utilit. Hagae Schaumb. 1616. 4.) — Lud. Casali (Grandezze e maraviglie della Musica, Mod. 1629.) — Andr. d'Onofrio (Discorsi in Prosa della bellezza, dell' amicizia, dell' amore, della Musica etc. Nap. 1636. 4.) — Laur. Schröter (Laus Music. Copenh. 1639. 8.) — Laur. Ludenius († 1654. Orat. de Musica.) — Joh. Moller (Orat. de Mus. ejusque excellentia, geh. im J. 1667. in den Dissert. Moller. Lips. 1706. 58. S. 58.) — Aug. Brüchting (Lob der Musik, Halle 1682. 8.) — Andr. Werkmeister (Der edlen Musikkunst Würde, Gebrauch und Mißbrauch . . . Frankf. und Leipz. 1691. 4.) — Joh. Frdr. Köber (De Mus. quibusdam admirandis Progr. Ger. 1695. 4.) — Joh. Chrstph. Lorbeer (Lob der edlen Musik, Weimar 1696. 8. ein Ged. mit erläuternden Anm.) — Frc. Ant. Le Fevre (Musica, Carmen 1704. 12. und in der Scelta di Poemi lat. della Comp. di Gielu, Ven. 1749.) — G. Clevesadl (Orat. de Mus. voluptate et commodo ejus insigni . . . Gött. 1707. 4.) — Joh. Doppert (De Music. praestant. et antiq. ein Progr. v. J. 1708.) — Const. Bellermann (Progr. in quo Parnassus Musar. voce, fidibus tibiisque resonans, s. Music. . laudes, etc. enarrantur. Erph. 1743. 4. S. Mitzlers Musik. Bibl. Bd. 3. S. 559.) — Georg Venzky (Versch. s. Reden, als die Vorurtheile wider die Tonkunst; von Gott als dem Urheber und obersten Beförderer der Musik; von der Vortreflichkeit der Tonkunst, in Mitzl. Musik. Bibl. Bd. 3. S. 369. 768. 774. gehören hieher.) — Th. Yriarte (La Musica, Poema, Mad. 1779. 4. in 5 Ges. Eines der schönsten neuern Lehrgedichte.) — C. Lud. Junker (Ueber den Werth der Tonkunst, Bayr. 1786. 8.) — —

Ueber die Mängel und Verbesserungen der Musik: Rich Pace († 1532. De restitut. Music.) — Phil. Melanchton (De emendat. Musices, in s. lat. Episteln, Viteb. 1570. 8. S. 473.) — J. C. Klinghammer (Theoret. pract. Ged. über die Tonkunst, nach welchen solche leichter und deutlicher könnte begriffen werden, Salzw. 1756. 4.) — Ernst Chrstph. Dreßler (Fragm. einiger Ged. . . . die bessere Aufnahme der Musik in Deutschland betreffend, Gotha 1767. 4.) — Fdr. Arn. Klokenbring (Ueber die Fehler des gewöhnlichen Unterrichts in der Musik, in s. Auss. verschiedenen Innhaltes, Han. 1787. 8. 2 Bde.) — —

Ueber Natur und Zweck der Musik: Joh. Ad. Weber (In s. Discurs. curios. . . . Salzb. 1675. 8. handelt der 25te De Musurgia s. de natura Mus. S. 372.) — Lud. Fr. Pape (De usu Mus. Diss. Ups. 1735. 4.) — Das, was im Spectacle de la nature von der Bestimmung der Musik gesagt ist, findet sich deutsch in Marpurgs Histor. kritischen Beytr. Bd. 1 S. 550. Bd. 2. S. 145. — Versuch von dem Urspr. der Natur und Absicht der Musik, aus dem Universal Magazine in dem Hamb. Magazin B. 21. S. 149. — Ueber die Musik, ihre Gewalt, Grunds. Endzweck u. s. w. aus dem Comparat. view of the state and facult. of Man with those of the animal world, in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1768. S. 361. — —

Von dem Ursprung und der Erfindung der Musik: Gervasius Tilberiensis (1211. In s. Otiis imperial. in Leibnitz Script. Brunf. Bd. 1. handelt S 899 der 20te Absch. der ersten Abtheil. de Invent. Musicae et multor. artifio.) — Guil. de Podio (Ars Musicor. s. Commentat. musicae facultatis, Valent. 1495. 4.) — Polidorus Vergilius (In s. De rerum Inventor. Lib. VIII. Bol. 1499 handelt das 14te und 15te Kap. des ersten Buches von der Erfindung der Musik und der musikal. Instr.) — Marc. Ant. Majoragius († 1555. Die 23te s Orat. handelt von dem Ursprung, Alter, Kraft und Nutzen der Musik.) — Rud. Schlick (Exercitat. qua Mus. origo prima, cultus antiq. dignitas et emolumenta . . . breviter ac dilucide exponuntur, Spir. 1588. 8.) — Pet. Eichmann (Orat. de divina origine atque utilitate . . artis Music. Gedan. 1600. 4.) — Guido Pancirolus (In s. W. De reb. memorab. s. deperd. handelt das 39te und 40te Kap. des ersten Thls. von der Erfindung musikal. Dinge.) — Alex. Sardus (S. De rer. Inventor. Lib. II. Neom. 1671. enthalten im 1ten Buche vielerley von den Erfindungen musikal. Dinge und Instrum.) — Theod. Jans. v. Almeloveen (In dem, s. Inventis novo antiq. Amstel. 1684. 8. angehängten Onomastico wird von den Erfindern musikal. Dinge gehandelt.) — Joh. G. Ahle (Unstruthine, od. musikal. Gartenlust, Mühlh. 1687. 8. Unstruthische Musen, Mühlh. 1676 1678. 4. 4 Th.) — G. Paschius (In s. Tract. de nov. inventis . . . Lips. 1700. 4. kommt, im 2ten, 6ten und 7ten Kap. mancherley von musikalischen Erfindungen vor.) — J. C. Dunaeus (Dissertat. de primis Music. Inventor. Ups. 1729. 8.) — Jean. B. Louis Gresset (Disc. sur l'Harmonie, Par. 1737. 8. Deutsch von Wolf, Berl. 1752. 8. und, Adlungs Anleit. zur musikal. Gelahrtheit, S. 117. der Ausg. von 1783 zu Folge, auch von Baron, bey Andre Vers. über das Schöne 1757; wenigstens ist von Gresset keine andre, als diese Rede bekannt.) — Joh. Chrstph. Gottsched (Ged. vom Urspr. und Alter der Musik, in Mizlers Musikal. Bibl. Bd. 1. Th. 5. S. 1. Sind aus dem 1ten Kap. der Gottschedischen Dichtkunst gezogen.) — Was in Et. B. de Condillac Essai sur l'origine des connoiss. hum. vom Ursprung der Sprache und Musik gesagt wird, findet sich Deutsch im 2ten Bd. S. 86 der Bresl. Vermischten Beytr. und in Hillers wöchentl. Nachr. v. J. 1766. — Joh. Ad. Scheibe (Abhandl. vom Alter und Ursprung der Musik, insonderheit der Vocalmusik . . . Alt. 1754. 8.) — E. F. v. H. (Ursprung der Musik und Dichtkunst, ein scherzhaftes Gedicht, Leipz. 1770. 8.) — —

Von der Geschichte der Musik überhaupt: Joh. Wilh. Stuckius (In s. Antiquit. convival. Lib. III. Tig. 1597. f. handelt das 20te Kap. des 3ten Buches de Mus. . . . usu multiplici in sacris, bellis, epulis apud Hebr. Graec. Rom. etc.) — Seth. Calvisius (De initio et progressu Music.

Music. . . . Exercit. bey s. Praelect. music. Lips. 1600. 8. und Exercit. Mus. tres . . . ebend. 1611. 8. sehr gut und bündig.) — Mich. Prätorius (Syntagma musicum . . . . Guelph. 1614-1618. 4. 3 Bde. wovon der erste lat. die beyden letzten deutsch sind. Der Innhalt des Werkes findet sich in H. Forkels Litterat. der Musik.) — J. Bapt. Gramage († 1635. De Musica latina, graeca, maurica, et instrum. barbar.) — Joh. Alb. Baenus (Differt. epistol. de Mus. natura, origine, progressu et denique studio, bene instituendo . . . Harl. 1635. und in G. I. Vossii et alior. dissert. de studiis bene institut. 1645. 8. S 666. besteht aus 25 Kap. deren Innhalt H. Forkel angegeben hat.) — In dem, von Laur. Beyerlink herausgegebenen Theatr. vitae humanae von Theod. Zwinger, Leyden 1656. f. kommt, im 5ten Bde. S. 793 u. f. mancherley von musikal. Erfindern, und Erfindungen so wie von dem mancherley Gebrauche der Musik vor.) — Wolfg. Casp. Prinz (Histor. Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst, in welcher derselben Ursprung und Erfindung, Fortg. und Verbesserung, unterschiedlicher Gebrauch, wunderbare Wirkungen, mancherley Feinde und zugleich berühmteste Ausüber von Anfang der Welt bis auf unsre Zeit in möglichster Kürze erzählt . . . werden . . . Dresd. 1690. 4. Das Werk enthält 17 Kap. deren Innhalt sich bey H. Forkel, a. a. O. findet.) — Giov. Andrea Angelini Bontempi (Historia musica, nella quale si ha piena cognizione della Teorica e della Pratica antica della Musica armonica, Perug. 1695. f.) — G. Vallerus (De antiqua et med. aevi Musica, Ups. 1706.) — Pierre Bonnet (Hist. de la Musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à present, Par. 1715. 8. Auch Supplemente dazu in eben dieses Verf. Hist. de la Danse, Par. 1724. 12. S. 183. Verm. mit den, gegen die bekannte Parallèle des Ital. et des franc. en ce qui regarde la Mus. et les opera gerichteten Dial. sur la Musique, und einem etwas veränderten Titel, Amst. 1721. (1725.) 1743. 12. 4 Bde. Die eigentliche Geschichte besteht, in den letztern Ausgaben, aus 14 sehr magern Kapiteln, wovon das 12te oder die Dissertat. sur le bon Gout. de la Musique d'Italie etc. auch noch dem Verf. der Dialogues zugehört.) — Mem. pour servir à l'histoire de la Musique, und eine Lettre sur les Mem. in dem Mercure de France, v. J. 1738. Jun. S. 1110, Aug. S. 1721. — Oliv. Legipontius (De Mus. eiusque proprietatibus, origine, progressu, cultoribus et studio bene instit. in des Verf. Dissert. philologico - bibliogr. Nor. 1747. S. 283. Der Verf. handelt nur von der Musik bey den Hebr. Gr. und Römern.) — Phil. Jos. Caffiaux (Essai d'une Hist. de Musique, Par. (1757.) 4. So wird das Werk in der France litteraire angef.) — Giamb. Martini (Storia della Musica, Bol. 1757-1781. 4. 3 Bde. und von den ersten zwey Bänden auch in Fol. Das Werk schränkt sich auch nur auf die Musik der Hebr. Aegypt. und Griechen ein. Der Innhalt findet sich bey Forkel, a. a. O.) — Fdr. Willh. Marpurg (Krit. Einleit. in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, Berl. 1759. 4. Beschäftigt sich auch nur mit der Musik der Griechen.) — J. Brown (A Dissertat. on the rise, union and power, the progressions, separat. and corruptions of Poetry and Musik . . . Lond. 1763. 4. S. den Art. Dichtkunst S. 633.) — C. H. Blainville (Hist. générale, critique et philol. de la Musique . . . Par. 1767. 4. Der Innhalt findet sich bey H. Forkel; das Werk besteht aus viel leerem Geschwätz.) Ant. Eximeno (Dell' origine e delle regole della Musica, colla Storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione, Rom. 1774. 4. Das Werk ist in 2 Theile, jeder dieser wieder in Bücher, und jedes derselben in Kap. abgetheilt; aber es enthält mehr sehr grund-

loses Raisonnement über musikalische Dinge, als Geschichte.) — John Hawkins (A general History of the science and practice of Music. Lond. 1776. 4. 5 Bde. Enthält mehr Materialien zu einer Geschichte, als daß es eine Geschichte selbst wäre.) — Ch. Burney (A general History of Music, from the earliest ages to the present period. To which is prefixed a Dissertat. on the Music of the Anc. Lond 1776-1789 4. 4 Bde. Von der vorgesetzten Abhandl. über die Musik der Alten besitzen wir eine deutsche Uebers. von J. J. Eschenburg, Leipz. 1781. 4. Der Innhalt des Werkes findet sich bey H. Forkel.) — De la Borde (Essai sur la Musique anc. et moderne, Par. 1780. 4. 4 Bde. Den Innhalt s. a. a. O.) — S. H. Ewald (Soll der Verf. der Abhandl. Ueber die Tonkunst, in der Olla Potrida, v. J. 1779, 2tes Vierteljahr, seyn, welche viel lesenswerthes enthält.) — Joh. Nic. Forkel Allgemeine Geschichte der Musik, 1ter Band, Leipz. 1788. 4. Enthält 5 Kap. und geht bis jetzt nur noch bis auf die Römer.) — Chrstn. Kalkbrenner (Kurzer Abriß der Gesch. der Tonkunst zum Vergnügen für Liebhaber der Musik, Berl. 1792. 8.) — Gelegentlich wird auch noch von der Gesch. der Musik in den allg. Geschichten der Gelehrs. als in J. F. Reimmanns Versuch einer Einleit. in die Hist. litter. d. Deutschen, Halle 1713. 8. — In P. Reichard Einleit. Erl. 1779. 4. S. 194. — In Hier. And. Mertens Entwurf . . Augsb. 1779. 8. Bd. 2. S. 455. u. a. m. aber nur sehr oberflächlich gehandelt. — — Ueber die Geschichte der Musik bey einzeln, noch bestehenden Völkern, als der Chineser: Ein, in spanischer Sprache geschriebenes, aus dem Chinesischen übersetztes, Memoria . . . Mad. 1780. dessen Innhalt sich bey H. Forkel, a. a. O. findet. — In des P. Jos. Mar. Mailla Hist. gen. de la Chine, Par. 1777. 4. 6 Bde. finden sich, Sect. 128 u. f. und Sect. 186. Nachr. von der Chinesischen Musik. — Amiot (Mem. sur la Mus. des Chinois, tant anc. que modernes in den Mem. concern. l'hist. les scienc. les arts etc. des Chinois, Par. 1780. 4. 6. Bde. Deutsch, im Ausz. im Leipz. musikal. Alm. auf das J. 1784. S. übrigens Forkel, a. a. O.) — — Der Neugriechen: In den Libr. duo de Cerem. Aulae Byzant. . . Lips. 1751. f. gr. und lat. welche im 10ten Jahrh. sollen geschrieben seyn, kommt vieles von der Musik der Griechen aus diesem Zeitpuncte vor. — In Mart. Crusius Turio Graecia. Bas. 1584. f. wird S. 197 von dem griechischen Kirchenges. gehandelt. — Leo Allatius (De Melodis Graecor. Ob das Werk aber gedruckt worden, ist nicht entschieden.) — In Jan. Rutgers Variar. Lect. Lib. VI. Lugd. B. 1618. 4. finden sich Lib. II. Cap. XI. S. 132. Music. Graecor. hodiernae notas. — Critog. Metrophanes (Epist. de vocibus in Musica Liturg. Graecor. usitatis, in Gerberts Script. eccl. de Mus. sacr. Bd. 3. S. 398.) — Τεχνη ψαλτικη s. Ars psall. aut cant. Graecor. ebend. S. 397. — Giovb. Doni (Disc. . . . del conservare la Salmodia de' Greci . . . in s. W. Bd. 2. S. 161) — Auch finden sich hieher gehörige Nachrichten in Guys Voyage litter. de la Grece, Par. 1770. 12. 2 Bde. Deutsch, Leipz. 1772. 8. In F. J. Sulzers Gesch. des Transalpinischen Daciens, Wien 1781-1782. 8. 3 Bde. und a. a. O. m. — — Der Araber: Was in C. Niebuhrs Reisebesch. darüber gesagt ist, findet sich im 2ten Bde. S. 306 der Forkelschen Bibl. — — Der Südländer: Was in Cooke's Reise davon gesagt wird, ist in den 2ten Bd. S. 316 der angeführten Bibl. aufgenommen. — Frd. Arn. Klockenbring (Ueber die Musik der Bewohner der Südsee-Inseln, in dessen Aufs. versch. Inhaltes, Han. 1787. 8. 2 Bde.) — — Ueber die Musik der Türken, etwas in Al. Russels Natural Hist. of Aleppo, Lond. 1756. 4. — — Der verschiedenen Afrikanischen Völker: In der Voyage du Chev. des Mar-

chais en Guinée, Amst. 1731. 8. 4 Bd. Deutsch im 3ten Bde. S. 572. der Mitzl.. Bibl. — Der neuern Aegypter und Abyssinier: ein Brief v. J. Bruce, in Burneys und Forkels Gesch. der Musik, — — Ueber die Musik der neuern Europäischen Völker überhaupt: In P. J. Grosley's Observat. de deux Gentilhommes Suedois sur l'Italie, Deutsch, Leipz. 1766. 8. findet sich ein Versuch einer kurzen Gesch. der Musik, der sich aber vorzüglich auf die Beschaffenheit derselben in Frankreich und Ital. einschränkt, und in Hillers Wöchentl. Nachr. vom J. 1767. S. 17 eingerückt ist. — Ch. Burney (The present State of Music in France and Italy, L. 1773. 8. State of Music in Germany, the Netherlands and united Provinces . . . Lond. 1773. 8. 2 Bde. Deutsch von C. D Ebeling und Bode, Hamb. 1772 u. f. 8. 3 Bde. Holl. von J. W. Lustig, Grön. 1786. 8.) — In Joh. F. C. Grimms Bemerk. eines Reisenden . . . Altenb. 1775. 8. wird von der Musik zu Strasburg, Paris und London gehandelt. — Ungen. (Gedanken und Conject. zur Gesch. der Musik, Stend. 1780. 8. Sehr oberflächlich.) — — Ueber die Musik in Italien: Piet. della Valle (Della musica dell' età nostra, geschr. im J. 1640, in den Opere des Doni. Bd. 2. S. 249.) — Maugars (Disc. sur la Musique d'Italie, in s. Traités div. d'Hist. etc. Par. 1672. 8.) — In den Dons des enfans de Latone, la Musique et la chasse des Cerfs, Poem Par. 1734. 8. wird von den Vorzügen der ältern und neuern, von Opern, vom Character der ital. Musik, u. s. w. gehandelt. — Anmerk. über den Geschmack der Ital. im krit. Mus. an der Spree, S. 347. — Ged. über die welschen Tonkünstler, Halb. 1751. 4. — Vinc. Martinelli (Lettre sur la Musique italienne, im 1ten St. des Amateur, Par. 1762. 8. — Was in dem Dict. d'Anecdotes des beaux Arts . . über die Veränderung des Geschmacks in der ital. Musik gesagt wird, findet sich Deutsch in Hillers Wöchentl. Nachr. vom J. 1766. S. 226. — In des Abt Jer. Richard Descript. histor. et crit. de l'Italie, Par. 1765. 12. 6 Bde. finden sich Nachr. über die ital Musik, und diese deutsch, in Hillers Wöchentl Nachr. v. J. 1766. S. 46. — Kurze Nachr. von dem Zustande der Mus. in Italien, aus den neuesten Reisebeschr. Ebend v. J. 1767. S. 97. 175. 183. 194. 199. — In dem Gazetin de Bruxelles findet sich ein Schreiben über die verschiedenen Schulen der Musik, und dieses deutsch, a. a. O. S. 191 — Ueber den Zustand der Tonkunst in Italien, im teutschen Merkur, v. J. 1776. Bd. 1. S. 282. und ein Versuch einer Berichtigung, ebend. Bd. 2. S. 169. — J. J. Sonnette (Le Brigandage de la Musique Ital. Par. 1771. 8. 1781. 12. Einige Ausz. daraus deutsch in Weckhrlins Chronologen; gegen die neue ital. Musik.) — Beloselsky (De la Musique en Italie, Haye 1778. 12. und eine Lettre dagegen im Journ. Encycl. Octobr. 1778. S. 305.) — Dissertat. sur la Musique Ital. in dem Glaneur litteraire — — Ueber die Musik und zu der Geschichte der Musik in Frankreich: In des Titon du Tillet Parnasse franç. Par. 1732. und f. mit Innbegriff der Supplemente 3 Th. finden sich mancherley Remarques über die franz. Musik. — Ungen. (Les Progrès de la Musique sous le regne de Louis le grand, Par. 1735.) — Bollioud de Mermet (De la corruption du gout dans la Musique françoise, Lyon 1746. 8. Deutsch, Altenb. 1750 und im Krit. Musikus a. d. Spree, S. 321.) — Daquin (S. Lettres sur les Hommes celebres, Par. 1752. 12. 2 Th. verm. unter dem Titel: Siecle litteraire de Louis XV . . . P. 1754. 8. enthalten deren auch 8 über Musik. Zu ihnen gehört die Lettre de Mdsll.. de St. Hilaire à Mr. D. Par. 1754. 8.) — In diesen Zeitpunct fallen die in Paris erschienenen Streitschriften, über die Italienische und Französische

Musik, welche, da sie durch die Oper veranlaßt wurden, bey dem Art. Oper zu suchen sind. — **Abt Arnaud** (Ihm schreibt H. Forkel, in s. Litteratur der Musik S. 151. Reflex. sur la Musique en général, et sur la Musique franc. en particulier, P. 1754. zu; aber ist dieses nicht vielleicht die schon angeführte Lettre sur la Musique? Wenigstens findet sich sonst nichts von diesem Verf. in der France litteraire angezeigt.) — **Colin de Blamont** (Essai sur les goûts anc. et mod. de la Musique franc. 1754. 4.) — Musikal. Nachr. aus Frankreich vom J. 1767 finden sich in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1768. — Essai sur les revolutions de la Musique en France, Par. 1776. 12. (wird Marmontel zugeschrieben.) — **C. F. Cramer** (Kurze Uebersicht der franz. Musik, Berl. 1786. 8.) — — **Allgemeine Vergleichungen zwischen der italienischen und französischen Musik: Raguenet** (Parallèle des Ital. et des Franc. en ce qui regarde la Musique, Par. 1702. 12. und Defense du Parallèle, Par. 1705, 12. Das 1te deutsch, mit Anm. in Matthes. Crit. Mus. und engl. Lond. 1709.) — **Jean L. le Cerf de la Vieuville de Freneuse** (Comparaison de la Mus. ital. et de la Mus. franc. Brux. 1705. 12. und nachher, als der 2te-4te Th. der vorher angeführten Hist. de la Musique des Bonnet. Ob das Werk nicht, zuerst, unter dem Titel, Dialogues, als worin es abgefaßt ist, zu Paris erschienen, weiß ich nicht. Es ist übrigens gegen Raguenet gerichtet. Auch gehört hieher noch dieses Verf. Dissertat. sur le bon goût de la Musique franc. et sur les Opera, welche das 12te Kap. im 1ten Bde. von Bonnets Gesch. der Musik ausmacht, und Deutsch sich in Matthes. Musica crit. so wie in Marp. Krit. Briefen. Bd. 1. S. 406 findet.) — **M. D. S.** (Hist. et Comparaison de la Musique en France, en IV chants, Amst. 1706.) — **M. D.** (La Musique, Poeme en IV ch. Lyon 1714. 4. Enthält auch Vergleichungen zwischen der Musik beyder Völker.) — **Chrstn. Gottfr. Krause** (Lettre sur la difference entre la Mus. ital. et franc. Berl. 1748. 8. deutsch im ersten Bde. von Marpurgs histor. krit. Beyträgen.) — Auch gehört hieher noch der Auff. von d'Alembert, De la liberté de la Musique, im 4ten Bd. s. Melanges, deutsch im 3ten Jahrg. von Hillers Wöchentl. Nachrichten. — — **Ueber die Musik in England:** In dem Present State of the Arts in England, von Rouquet, wird, N. 27. von dem musikalischen Geschmack der Engl. gehandelt. — **J. Potter** (On the present state of Music. 1762. 8. Geht, so viel ich weiß, nur auf den Zustand derselben in England.) — **Ungen.** (On the origin of the music. Waits at Christmass 1766.) — **W. Hanbury** (Anecd. of the five Music. meetings at Church-Langton, 1768. 8.) — **W. Hayes** (Anecdotes of the five Music-Meetings at Church-Langton; 1768. 8.) — **Joel Collier** (Music. Travels thro' Engl. 1774. 8.) — Von der jetzigen Beschaffenheit der Musik in London, in N. Forkels musik. Bibl. B. 2. S. 320. — Auch gehört hieher noch: Account of the music. performance in Westminster-Abbey and the Pantheon . . . in commemoration of Handel von Ch. Burney, Lond. 1785. 4. deutsch, Berl. 1785. 4. — — Von der **Schottischen Musik** finden sich Nachr. in Arnots History of Edinb. 1779. 4. (von Al. Fraser Tytler) bey Napiers Scottisch Songs, und in den Transact. of the Antiquar. Society of Scotland. — — **Ueber die Musik in Deutschland:** In **Fr. Nicolai** Beschreibung einer Reise durch Deutschland, Berl. 1783 u. f. 8. 8 Bde. kommen Nachr. über die Beschaffenheit der Musik, in Regensburg, Augsburg, Wien u. a. O. m. vor. — **F. W. Wolf** (Auch eine Reise, aber nur eine kleine musikalische im J. 1782 . . . Weimar 1784. 8. Gibt Nachr. von der Musik in Naumburg, Halle, Dessau, Leipzig, Potsdam, Berlin, Magdeburg,

burg, Stendal, Ludwigslust, Lübeck, Hamburg, Celle, Braunschweig, u. a. O. m. — Beytr. zur Gesch. der Musik, besonders in Deutschland . . . von F. F. S. A. von Böcklin, Freyb. 1790. 8. (Sehr unbedeutend und unrichtig.) — — Ueber die Musik in einzeln Städten Deutschlands, als zu Berlin: Briefe zur Erinnerung an merkw. Zeiten und merkw. Personen, aus dem wichtigen Zeitlaufe von 1740 = 1778. Berl. 1778. 8. Beytr. zur Gesch. der Musik in diesen Zeiten. — Ausführl. Nachr. über den gegenw. Zustand derselben finden sich in F. Nicolai Beschr. der Königl. Residenzstädte Berlin und Potsdam, Berl. 1769. 8. Sehr verm. ebend. 1784. 8. 3 Th. — Joh. Fdr. Reichard (Schreiben über die Berlinische Musik . . . Hamb. 1775. 8.) — Ungen. (Bem. eines Reisenden über die zu Berlin vom September 1787. bis Ende Januar 1788 gegebenen öffentlichen Musiken . . . Halle 1788. 8. — Joh. C. Fdr. Rellstab (Ueber die Bemerkungen eines Reisenden . . . Berl. 1789. 8. — Auch gehört noch hieher die Nachr. von der Aufführung des Händelschen Messias in der Domkirche zu Berlin, von Ad. Hiller, Berl. 1786. 4. — — Zu München: Im ersten Bde. des Jahrb. der Menschengesch. in Bayern, von Lor. Westenrieder, München 1782. 8. finden sich Nachr. über den Zustand der Musik daselbst. — — Zu Halle: C. W. Brumley (Briefe über Musikwesen, besonders Cora, in Halle, Quedl 1781. 8.) — S. übrigens die, in der Folge vorkommenden deutschen, musikal. Almanache und Zeitschriften. — — In Rußland: Nachrichten darüber finden sich in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1770. so wie in dem 20ten der Briefe über Rußland, Gött. 1779. 8. und in dem kurzen Abriß der russischen Kirche, Erf. 1788. 8 Kap. 3. — — In Schweden: A. A. Hülpher (Historisk Abhandling om Musik och Instrumenter särdeles om Orgwerks Inrättningen i Allmänhet, jenete Kort Beskrifning ofe wer Orgwerken i Swerige. Westerås 1773. 8. Den Innhalt s. bey Forkel, a. a. O. S. 132.) — — S. übrigens die Art. Kirchenmusik, und Oper. — —

Lebensbeschreibungen von Tonkünstlern und Musikgelehrten: Ausser dem, was sich in allgemeinen biographischen Werken, als in J. J. Boissard Icon. erudit. viror. welche mit den Forts. zu mehr als 10 Bänden angewachsen sind. — In des Girol. Ghilini Teatro d'huomini letter. Mil. 1640. 8. Ven. 1647. 4. 2 Bde. — In des Theoph. Spizelius Vet. Acad. Jesu Chr. Aug. Vindel. 1671. 4. und in Ebend. Theatr. honoris ref. rat. ebend. 1673. 4. — In Is. Bullart Acad. des Sciences et des Arts . . Par. 1682. f. 2 Bde. — In P. Frehers Theatr. viror. erud. claror. Nor. 1688. f. 2 Bde. — In des Ch. Perrault Hommes illustr. qui ont paru en France, Par. 1697. f. 2 Bde. — In des Melch. Adam Vit. Philos. germ. Frcft. 1605. f. — In Jac. Bruckers Ehrentempel der deutschen Gelehrs. . . . Augsb. 1747. 4. und in Ebend. Bildersaal jetztlebender Schriftsteller . . . Augsb. 1741 u. f. f. — In den Serie di Ritratti d'Uomini illustri Toscani . . . Fir. 1766. f. 4 Th. — In J. Grangers Biogr. History of England . . . Lond. 1769 u. f. 4. mit Innbegriff eines Suppl. 5 Th. — In Ad. Voigt a St. Germano Effig. viror. erud. et artif. Bohem. et Moraviae . . . Prag. 1773 u. f. 8. 4 Th. u. d. m. findet, handeln davon besonders: Chrstn. Fdr. Wilisch (De celebrioribus Musicor. solidiori doctrina illustrium exemplis, Annab. 1710. 4.) — And. Adami von Bolsena (Osserv. per ben regolare il loro dei Cantori della Capella pontificia . . . R. 1711. 4.) — Ol. Moller (Orat. de eruditis Musicis, Flensb. 1715. 4. wobey sich auch noch ein ähnlicher Auff. von Joh. Fdr. Seelen findet.) — Chrstph. Aug. Heumann (Progr. de Minerva Musica, s. de eruditis Cantor. Gött. 1726. 4.) — Heinr. Jac. Sievers (Cantor. erud. Decades duo Rost. 1729. Deutsch, Hamb

Hamb. 1730. 4.) — Joh. Mattheſon (Grundl. einer Ehrenpforte, woran der tüchtigſten Capellmeiſter, Componiſten, Muſikgelehrten, Tonkünſtler u. ſ. w. Leben, Werke, Verdienſte erſcheinen ſollen, Hamb. 1740. 4. Enthält 148 Lebensbeſchr.) — Joh. Chriſtph. Leonhard (Progr. quo Scholae Götting. . . . Cantor. figur. ab ſuo ortu, ordine recenſentur . . . Gött. 1743. 4. — Henſele', ein franz. Officier (Obſervat. ſur la Muſique, les Muſiciens et les Inſtrumens, Par. 1757. 8. Iſt eine krit. Lobrede auf die, ſeit 40 Jahren in Paris aufgetretenen Virtuoſen.) — Joh. Ad. Hiller (Lebensbeſchr. berühmter Muſikgelehrten und Tonkünſtler neuerer Zeit, Leipz. 1784. 8. Enthält 19 Lebensbeſchr.) — Joh. Sig. Gruber (Biographien einiger Tonkünſtler, Frft. 1786. 8.) — Ungen. (Tablettes de renommée des Muſiciens, Auteurs, Compoſiteurs, Virtuoſes, Amateurs et Maitres de Muſique, voc. et inſtrum. les plus connus en chaque genre, Par. 1785. 8. — G. Tiraboschi (Bey ſ. Notizie de' Pitt. Scult etc. di Modena 1786. 4. findet ſich auch ein appendice de' Profeſſori di Muſica.) — — Auch finden ſich dergleichen noch in mehrern, in der Folge vorkommenden Hiſtor. krit. Werken von der Muſik, als in der Mizlerſchen Bibl. In Marpurgs Hiſtor. krit. Beyträgen und Krit. Briefen. In J. N. Forkels Muſ. krit. Bibl. Im muſikal. Almanach für Deutſchland. In Hillers Wöchentl. Nachrichten, in verſchiedenen Muſikal. Wörterbüchern, u. d. m. — Und allgemeine Nachrichten liefern noch des Ant Franc. Doni Dial. della Muſica, Ven. 1544. 4. — Des T. Garzoni Piazza univ. de tutte le Profeſſione del mondo, Ven. 1589 und 1651. f. Deutſch, Frft. 1719. f. — H. Bünting Orat. de Muſica, cont. duplicem Catal. Muſicor. eccleſiaſt. et profanor. Magd. 1596. 4. — Des Rom. Michieli Muſica vaga et artiſicioſa, Ven. 1615. f. — Die Notizie iſtor. de Contrapuntiſti e Compoſitore di Muſica tanto antichi che moderni (S. die Lettera crit. des Beccatelli Art. Inſtrumentalmuſik.) — Des Franc. Swertius Athen. Belgic. . . Antv. 1628. f. — Der 2te Th. von C. G. v. Murr Journal zur Kunſtgeſch. . . . S. 2 u. f. — J. G. Meuſels Deutſches Künſtlerlexicon . . . Lemgo 1778. 1789. 8. 2 Th. — Legende einiger Muſikheiligen . . . Cöln 1786. 8. — u. a. m. — — Nachrichten von muſikaliſchen Geſellſchaften: In des Ant. Franc. Doni Libreria, Ven. 1550-1551. 12. 1557. 8. findet ſich ein Verz. aller damahls exiſtirenden muſikal. Akademien. — Von der, von Mizler geſtifteten Societät der muſikal. Wiſſenſchaften gibt deſſen Bibl. Bd. 3. S. 346. Bd. 4. S. 103. Nachricht. — Von der Muſik übenden Geſellſchaft zu Berlin, ſ. Marpurgs Hiſtor. krit. Beytr. Bd. 1. S. 385. — Von einer ehemaligen Muſikal. Gilde in Friedland, ebend. Bd. 2. S. 1. — An account of the Inſtitut. and progreſs of the Academy of ancient Muſik, Lond. 1770. 8. — In des Abt Oroux Hiſt. eccl. de la Cour de France, Par. 1776. findet ſich eine Geſchichte von der ehmahl. Königl. Franz. Kapelle. — — Von muſikaliſchen Würden: J. C C. Oelrichs Hiſtor. Nachr. von den akademiſchen Würden in der Muſik, und öffentl. muſikal. Akademien und Geſellſchaften, Berl. 1752. 8. und ein Beytr. dazu im 4ten Bd. S. 407 von Marpurgs Hiſtor. krit. Beyträgen. — — Von den Rechten der Muſiker: Joh. For Scheid (Diſſert. de Jure in Muſic. ſingulari . . . Rappoltſteineuſi Comitatui annexo, Arg. 1719. 4. — Joh. D. Stipper (Progr. de Muſ. inſtrum. tempore luctus publici prohibita . . . Lipſ. 1727. 4.) — Abhandl. von den Trompetern, ihren Rechten und Vorzügen, u. ſ. w. in den Abhandl. der prüfenden Geſellſchaft zu Halle, und eine ähnliche Abhandl. in den fortgeſ. Bemühungen der prüfenden Geſellſchaft, Th. 4. N. 3. Halle 1741. 8. — Auch gehört im Ganzen hieher

her des S. Mattei Abhandl. Sei Maestri di Capella son compresi fragli Artigiani . . . Nap. 1785. 4. (S. Musik. Alm. für Deutschland v. J. 1789) und die Beantwortung von einem Ungenannten C. M. C. Se gli Maestri di Capella etc. Anti Probole . . . Nap. 1785. 8. — —

Historisch kritische Zeitschriften: Joh. Mattheson Critica Musica, d. i. Grundrichtige Untersuch- und Beurtheilung, vieler, theils vorgefaßten, theils einfältigen Meynungen, Argumente und Einwürfe, so in alten und neuen, gedruckten und ungedruckten, musikal. Schriften zu finden... Hamb. 1722. 4. 2 Bde. Der Innhalt findet sich bey Forkel, a. a. O.) — Lor. Mizler (Neu eröfnete Musikal. Bibliothek . . . Leipz. 1739-1754. 8. drey Bde. und der 1te Th. des vierten.) Musikal. Staarstecher, in welchem rechtschaffener Musikverständigen Fehler bescheiden angemerkt, eingebildeter und selbst gewachsener so genannten Componisten Thorheiten aber lächerlich gemacht, . . Leipz. 1740. 8. 7 St. — Henke (So wird der Verf. des Musikal. Patriot, Brschw. 1741-1742. 4. genannt.) — Joh. Ad. Scheibe (Der Critische Musikus, Hamb. 1737. u. f. 8. Verm. Leipz. 1745. 8 Joh. Abr. Birnbaum schrieb Unparteiische Anmerkungen über eine Stelle darin 1738. 8. die auch in Mizl. Bibl. Bd. 1. Th. 4. S. 62 und in Scheibens Schrift, mit Erläuter. zu finden sind; auch ließ Scheibe eine besondre Beantwortung, Hamb. 1738. 8. und Birnbaum wieder eine Vertheidigung derselben 1739 drucken, welche ebenfalls in Crit. Musikus sich finden. Auch gehört noch ein Auff. von Schröter in der Mizl. Bibl. Bd 3. Th. 2. S. 201 und der vollk. Capellmeister, Hamb. 1738. 8. hieher.) — Fdr. Willh. Marpurg (Der kritische Musikus an der Spree; Berl. 1750. 4. 50. St. Historisch krit. Beytr. zur Aufnahme der Musik, Berl. 1754. - 1760. 8. 5 Bde. Kritische Briefe über die Tonkunst. . . Berl. 1760-1763. 4. 2 Bde.) — M. C. Laugier (Sentimens d'un Harmoniphile, P. 1756. 8.) — Joh. Ad. Hiller (Wöchentl. Nachr. und Anmerk. die Musik betreffend, Leipz. 1766-1770. 4. mit Innbegriff des Anhanges 5 Bde. — Framery (Journal de Mus. histor. theoret. et pratique, P. 1770. 8. Wie viel Stücke davon fertig geworden, weiß ich nicht.) — Journ. de Mus. par une société d'Amateurs, P. 1773. 8. — The new Musical and universal Magazine 1775. u. f. — Luneau de Boisjermain (Almanac musical 1775 u. f. — Joh. Nic. Forkel (Musikal. kritische Bibliothek, Gotha 1778-1779. 8. 3 Bde.) — G. Jos. Vogler (Betracht. der Mannheimer Tonschule, eine Monatsschr. Mannh. 1778. 8.) — Ungen. (Wahrheiten, die Musik betreffend . . , Frft. 1779. 8.) — Joh. Fdr. Reichardt (Musikal. Kunstmagazin, Berl. 1782-1791. 4. 8 Stücke und ein Ausz. daraus mit dem Titel, Geist des musikal. Kunstmagazines, Berl. 1791. 3 ) — Ungen. (Musikal. Almanach für das Deutschland, Leipz. 1782-1789. 8. Vier Jahrgänge bis jetzt. Das Werk wird J. N. Forkel zugeschr.) — Ungen. (Musikal. Almanach . . . Altophil, Cosmop. Freyb. 1782 1784. 8. 3 Th. Der Verf. soll C. L. Junker seyn. Ein Zus. dazu erschien mit der Aufschrift: Sichtbare und unsichtbare Sonnen- und Mondfinsternisse . . . Aleth. (Berl.) 1782. 8.) — C. Fdr. Cramer (Magazin der Musik, Hamb. 1783-1786. 8. zwey Jahrg. Fortgesetzt unter dem Titel: Musik, Koppenh. 1789 8. vier St.) — Hans Ad. Freyh. v. Eschstruth (Musikal. Bibliothek, Marp. 1784-1785. 8. 2. St.) — Heinr. Ph. C. Boßler (Musikal. Realzeitung, Speier 1788-1790. 8. Fortges. seit 1790 unter dem Titel: Musikal. Correspondenz der deutschen Filarmonischen Gesellschaft.) — J. F. Marzius (Taschenbuch für Freunde und Freundinnen der Musik, Erl. (1789) 8.) — Ungen. (Calendrier musical universel, Par. 1789. 12.) — Ungen. (Journ. für die Tonkunst und ihre Freunde, Frft.

1790.

(1790. 4.) — Ungen. Musikal. Wochenblatt, Berl. (1792.) 4. — — Auch finden sich noch hieher gehörige Auff. in den Allgemeinen Zeitschriften, als im teutschen Merkur — im deutschen Museum — in J. G. Meusels Miscell. artistischen Innhaltes und Ebend. Museum für Künstler u. a. m. — —

Einzele kritische Schriften: Pietro Aaron (Lucidario in Musica di alcune opinioni antiche e moderne, Vin. 1545. 4.) — Cl. Sebastiani (Bellum musicale, inter plani et mensuralis Cantus reges, de Principatu in Musicae provinc. obtinendo conten. Argent. 1553. 4. 1568. 4. Besteht aus 86 Kap. deren Innh. sich bey Forkel, a. a. O. findet.) — Erasm. Sartorius (Belligerasmus, i. e. Histor. belli exorti in regno Musico . . . Hamb. 1622. 8. Unter dem Titel: Musomachia, und von Laurenberg herausgeg. 1639. 1642. 8.) — Chrstph. Caldenbach (Dissertat. musica, Tub. 1664. Enthält eine Untersuchung einer Motette des Orlandi.) — Ant. Liberati (Lettera . . . in risposta ad una del S. Ovidio Persapegi . . R. 1685. Lettera sopra un seguito di Quinte 1685. Zur Vertheidigung einer der Sonaten des Corelli.) — Wolfg. Casp. Prinz (Phrynis Mitilinaeus, od. Satir. Componist, welcher, vermittelst einer satyr. Geschichte, die Fehler der ungelehrten, selbstgewachsenen, ungeschickten und unverständigen Compon. höflich darstellt, und zugleich lehrt, wie ein musikal. Stück rein . . . zu componiren und zu setzen sey . . . 1ter Th. Quedl. 1676. 4. Zweyter Th. Sagan 1677. 4. Alle 3 Th. Dresd. 1699. 4.) — G. Engelmann (Musikal. Discurse . . . S. Gerbers histor. biogr. Lexicon, Art. Engelmann.) — Joh. Kuhnau (Der musikal. Quacksalber . . . Dresd. 1700. 12. Eine Verspottung unwissender Musiker.) — Andr. Werkmeister (Cribrum music. oder Musikal. Sieb, darinnen einige Mängel eines halb gelehrten Componisten vorgestellt, und das Böse von dem Guten gleichsam ausgesiebt und abgesondert worden . . Quedl. 1700. 4.) — Joh. Bähr oder Beer (Bellum Music. oder Musikal. Krieg, Weim. 1701. 4. Der musik. Krieg, oder Beschr. des Haupttreffens zwischen beyden Heroinen der Composition und Harmonie . . . Weissenf. 8. und bey dem folgenden Werke. Musikal. Discurse durch die Princ. der Philos. deducirt . . . Nürnb. 1719. 8. Enthält, in 60 Kap. die Beantwortung so vieler Fragen.) — Carbasus (Lettre à . . l'auteur du Temple du Gout sur la Mode des Instrumens de Musique, P. 1739. So wird diese Schrift bey Hr. Forkel aus der Hist. du Theatre de l'Acad. Roy. de Mus. a. a. O. S. 473 angezeigt, aber der Nahme des Verf. scheint ein blos angenommener Nahme zu seyn; wenigstens kommt er sonst nirgends vor; und vielleicht ist die Schrift also die Lettre à un Ami sur le Temple du goût, 1733. 8. von dem Abt Goujet.) — J. M. v. Loen (Im 2ten und 4ten Th. seiner Kleinen Schriften 1751 u. f. 8. kommen ein paar. hieher gehörige Auff. als: ob die Deutschen gut thun, den Franz. (in Ansehung der Musik) nachzuahmen, über die Tonkunst überh. u. d. m. vor.) — Joh. Mattheson (Philol. Tresespiel . . . . Hamb. 1752. 8. Gegen Anmerk. im 25ten St. S. 28 der Beytr. zur Historie der d. Sprache. Plus ultra, ein Stückwerk, 1ter Vorrath, ebend. 1754. Zweyter und dritter Vorrath, ebend. 1755. 8.) — In den Briefen über den jetzigen Zustand der schönen Wissensch. in Deutschland, Berl. 1755. 8. handelt der dritte von der Musik, in Beziehung auf den Gottschedschen Auszug aus dem Batteux.) — J. W. Hertel (Samml. musik. Schriften, größtentheils aus den Werken der Ital. und Frz. übers. Leipz. 1757-1758. 8. Zwey St. deren Innhalt am gehörigen Orte angezeigt ist.) — Vinc. Martinelli (Von s. Lettere familiari e critiche, Lond. 1758. 8. gehören verschiedene hieher.) — Joh. Fdr. Reichardt (Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend, Frft. und Leipz. 1774-1776. 8. 2. Th.)

a Th.) — C. Lud. Junker (Zwanzig Componisten, eine Skizze, Bern 1776. 8.) — Bernoulli Im 2ten Bde. s. Reisebeschr. Berl. 1779. 8. findet sich eine Kritik über die Hofcapelle zu Schwedt. — Joh. Nic. Forkel (Genauere Bestimmung einiger musikal. Begriffe, Gött. 1780. 4.) — Ungen. (Schr. . . über die von H. Hiller . . . in Magdeburg gegebenen öffentl. Concerte, Magd. 1782. 8.) — Collyer (Musical. Sketches von ihm finden sich, deutsch, im 1ten Bde. des Engl. Lyceums von Archenholz.) — In dem 81ten Bde. S. 295. der Allg. deutschen Bibl. findet sich ein Schreiben, über eine, von Burney angestellte, nachtheilige Vergleichung zwischen Händel und Joh. Seb. Bach. — Ungen. (Portefeuille für Musikliebhaber, Karacterist. von zwanzig Komponisten und Abhandl. über die Tonkunst, Bern 1792. 8.) —

— Musikalische Streitschriften: Ein Theil derselben ist bereits bey den Werken, durch welche sie veranlaßt worden, angeführt; hieher gehören: Marc. Scacchi (Cribrum Music. ad triticum Syferticum, s. Examinat. succincta Psalmor. quos non ita pridem Syfertus . . in lucem edidit in Ven. 1643. f.) — P. Syfert (Anticribatio musica ad avenam Scacchiam. etc. Dant. 1645. f.) — K. Johann der 4te von Portugall (Respuesta a las dudas, que se pusieron à la Missa, Panis quem ego dabo, de Penestrina, Lisb. 1654. 4. Ital. Rom 1655. 4.) — Bened. Marcello (Lettera famigliare . . . sopra un libro di Duetti, Terz. e Madrigali (des Ant. Lotti) Ven. 1705. 8.) — Fr. Vals (Respuesta a la Censura de D. Joach. Martinez . . . Barc. 1716.) — Letters from the Academy of. anc. Music to Sign. Lotti with his Answers, Lond. 1732. 8. — Joh. Mattheson (Unparteiische Ged. über ein paar Artikel des 23ten St. der Beytr. zur krit. Hist. der deutschen Sprache, u. s. w. in dem 7ten Bde. dieser Beytr. S. 8.) — Joh. Fdr. Agricola (Sendschr. eines reisenden Liebh. der Musik an der Spree, Berl. 1749. und ein Schreiben zur Vertheidigung des vorigen, ebendas. 1749. 8) — G. Fdr. Lingke (Vertheidigungsschr. an H. Mattheson, Leipz. 1732. 8) — J. P. Rameau (Erreurs sur la Musique dans l'Encycl. Par. 1755. 8.) — J. J. Rousseau (Examen de deux Principes, avancés p. Mr. R. dans la Brochure intitulée: Erreurs etc. im 16ten Bde der Rousseauschen Werke, Ausgabe von Zweybrück.) — Ungen. Schreiben an J. G. Hofmann zu Breslau 1759. 8. (Ueber die Sorge- und Marpurgischen Streitigkeiten. Zu ebendenselben gehören noch: die Gedanken eines Thüringschen Tonkünstlers . . . (Berl.) 1763. 8. Das Schreiben an G. Sylvester (1763) 4. und eine Helle Brille . . . s. l. 1765. 4. S. übrigens hierüber Marp. Krit. Briefe.) — J. F. Wenzel (Schr. an die Tonkünstler; ist gegen Quanz gerichtet.) — Ungen. Risposta al celebre S. G. G. Rousseau, Ven. 1769. 8. Gegen R. Einwürfe über Tartinis System.) — C. M. Engelbert (Verdediging van de eer der Hollandschen Natie, en welten aanzien van de Musyk u. s. w. 1777. und Aanmerkingen darüber 1779. 8. — — Satiren und ihre Widerlegungen, Vertheidigungen derselben überhaupt, u. d. m. El. Herlicius (Musico-Mastix, Ged. 1606. 8.) — Girol. Bardi (Bey s. Encyclop. sacr. et prof. findet sich eine Strigilis dispaca . . . gegen Ath. Kircher.) — Despreaux (La Poesie et la Musique, Sat. 1695. 4. Wer dieser Despreaux ist, weiß ich nicht; der bekannte Dichter ist es aber nicht.) — Gottfr. Vokerodt (Consultat. IX de . . . abusu musicor. exercitior. sub exemplo princ. romanor. Pr. vom J. 1696. Hierwider schrieb J. Bähr den Ursus murmurat. . , Weimar 1697. 4. und 8. worauf Vockerodt mit dem Mißbrauch der freyen Künste . . . Frft. 1697. 4. antwortete, und Bähr den Vulpes vulpinatur . . . Weissenfels 1697. 4. drucken ließ. Auch gab J. C. Lorber bey

bey dieser Gelegenheit eine Vertheidigung der edlen Musik . . Weim. 1697. 8. und J. C. Wenzel zu Altenburg ein lat. Program gegen Bockerodt heraus, gegen welche zusammen des letztern Wiederhohltes Zeugniß der Wahrheit . . . gerichtet ist.) — Arth. Bedfort (Great abuse of Music, Lond. 1711. 8.) — J. Arbuthnot (In s. Miscellanies, Lond. 1751. 12 Bde. finden sich verschiedene, zu Gunsten Händels, geschriebene Aufsätze gegen die Gegner desselben.) — Mart. Heinr. Fuhrmann (Seine wider das Theater herausgegebenen, auch hieher gehörigen Schriften sind, bey dem Art. Drama, S. 738. angezeigt. Hier ist nur zu bemerken, daß die erste durch: Ein paar derbe musikal. Ohrfeigen . . . H. Mattheson . . . ertheilt 1728. 4. veranlaßt wurde) — M. J. G. (Ungeänderte Copie von einem Schreiben an . . . H. Mattheson . . . 1735. 8.) — Joh. Mattheson (Mithridat wider den Gift einer welschen Satyre des Salvator Rosa la Musica . . . Hamb. 1749. 8, wobey sich das Gedicht selbst befindet.) — J. G. Biedermann (Progr. de vita musica ex Plaut. Mostell. Freib. 1749. 4. veranlaßte eine Menge Schriften, als Christl. Beurtheilung des Biedermannschen Progr. von Schröder; Aufr. Ged. über Biederm. Progr. . . St, Gallen 1749. 4. (Soll von Biedermann selbst seyn.) Rechtmäßige Vertheid. wider die groben Lästerungen H. Biedermanns, Deutschl. 1750. 3. Abgenöthigte Ehrenrettung . . . . Leipz. 1750. 4. Nachtgedanken . . Freyb. 1750. 4. Die letztern von Biedermann. S. Adl. Anleit. zur musikal. Gelahrtheit, S. 77 u. f. der 2ten Aufl. und N. Forkels Litterat. S. 485.) — Joh. Mattheson (Bewährte Panacea . . . wider die leidige Kacherie irriger Lehrer, schwermüthiger Verächter und gottloser Schänder der Tonkunst, Erste Dosis, Hamb. 1750. 8. Ebenfalls durch Biedermanns Programm veranlaßt, welches darin genau geprüft wird.) — Ungen. (The voice of discord, or the battle of fedles 1753. 8. und A Scheme for having an Italian Opera in London of a new taste, ebend. 1753. 8. — Joh. Lor. Albrecht (Verf. einer Abhandl. von den Ursachen des Hasses, welche einige Menschen gegen die Musik blicken lassen, Frankenh. 1765. 4.) — H. Krause (Soll, Das Etwas von und über Musik, fürs J. 1777. Frft. 1778. 8. geschrieben haben.) — Ungen. (Abedario Musico. L. 1780. 8. Sat. auf die Engl. Tonkünstler.) — Ungen. (Kunstgerichtliche Taxe des Orgel- und Fugenspiel des H. A. Vogler, vom Balkentreter der Garnisonkirche, Berl. 1788. 8.) — — S. übrigens die, bey dem Art. Drama, S. 726. u. f. angeführten Schriften, wider das Theater, von welchen mehrere zugleich gegen die Musik gerichtet sind. — —

Musikalische Schriften allgemeinen Innhaltes: Conradus a Mure (soll ums J. 1273. eine Schrift de Musica geschrieben haben.) — Alanus († 1294 In s. Anti-Claudianus . . . Antv. 1611. 8. wird im 3ten und 7ten Buch v. d. Mus. gehandelt.) — Heinr. Batew (1350 In s. Speculo divin. finden sich auch Quaest. mus.) — Bartholomäus Anglicus (1360. In s. W. De genuinis rerum . . . proprietatibus, Frcft. 1601. 8. soll mancherley von der Musik vorkommen.) — Jam. Stuart (1400. De Musica Tract.) — Heinr. Kalkar († 1448. Contuagium de Musica.) — Jod. Beysselius (1454. De optimo genere Musicor.) — Agost. Dathi (1460. De musica disciplina.) — Felix de la Motte le Vayer (1484. Dial. de la Musique.) — Petr. Cleomedes (Musica, Ven. 1498.) — Franc. Degli Albertini (1500. De Musica Tract.) — Will. Cornish (A Parable between Information and Musike, ein Gedicht, s. Hawkins Hist. Bd. 2. S. 508.) — Ant. Fregoso (Dial. di fortuna e Musica, Ven. 1521. 8.) — Heinr. Corn. Agrippa von Nettesheim (In s. Schrift De incertitudine et vanitate scientiar. Colon. 1568. 12. handelt das 17te Kap. von der

der Musik; Deutsch im 1ten B. S. 27. der Mizlerschen Bibl. — Guil. Costeley (Musique, Par. 1549.) — Matth. Reimann (Noctes Musicae, Lipf. 1598. fol. — G. Halowin († 1537. Opusc. de Musica.) — Sim. Boileau 1544. Musica.) — Gabr. Jordani (De Musica, Orat. Rost. 1595.) — Cl. du Verdier (Le Luth, ein Ged. in der Bibl. des du Verdier.) — Matt. Scheffer (Sylvulae mus. Lib. II. Hild. 1605. 8.) — Volk. Leisring (Corona Musices . . . . Jen. 1611. 4. eine poßierliche Rede.) — J. G. Grosse (In s. Compendio quat. facult. Baf. 1620. 8. findet sich S. 136 auch ein Compend. Music.) — Grac. Uberti (Contrasto musico divito in sette parti, R. 1630. 8.) — Joh. Heidfeld (S. Sphinx theol. philos. Herb. 1631. 8. handelt S. 1055 auch von der Musik.) — Dec. Memmolus († 1631. Dial. della Musica.) — Jac. Reuff (Opellae Mus. Nor. 1643. 8.) — Ann. Gantez (Entret. familiers des Musiciens, Aux. 1643. 8.) — Franc. de la Mothe le Vayer (Disc. scept. de la Mus. in s. Oeuvr. Par. 1656. f.) — Hect. Sec. Albergante (Probl. academ. sopra la Musica, Com. 1656 — Joh. Theil (De Musica, Progr. Budiss. 1661. 4.) — Val. Fromme (In s. Isag. philos. 1665. 12. wird, im 3ten Buch v. d. Musik geh. — Vinc. Chiavelloni (Disc. della Musica, Rom. 1668. 4. Vier und zwanzig an der Zahl, welche von der Moralität der Musiker handeln.) Sam. Schelguigius (De Musica, Disput. 1671. 4.) — Im. Lehmann (Progr. ad Actum valedictor. de Musica 1675.) — Mosll. Gallois (Lettre à Mdll. Regnault de Sallier touchant la Musique, P. 1680. 12.) — Joh. Petzel (Observat. musicae, Lips. 1678. 1683. 4. Infelix Musicus 1678. 4. Auch wird ihm noch eine Musica politico-practica 1678. 4. zugeschrieben.) — Christph. Schmidt (Progr. de Musica 1687.) — Matth. Avenarius (1692. Musica.) — Onor. Dom. Caramella († 1661. Mus. prattico-polit. nella quale s'insegna a' Principi cristiani il modo di cantare un sol motetto in concerto.) — Im Spectator des Addison wird, N. 361. ein Essai upon Music von einem H. Collier angeführt, welchen ich nicht näher kenne. — Jac. Milet (Dell' arte musica, Nap. 8.) — Hier. Moranus (De Musica.) — Bern. Garzia (De Musica.) — Hugolinus (De Musica) — Paolo Nassarre (Fragm. musicos repartidos en IV. tradad. aum. por D. Jos. de Torres, Mad. 1700. 4.) — Joh. Conr. Arnold (Musica ἀλεξικακος . . . . Darmst. (1713.) 4. Ankündigung einer Redeübung.) — Lor. Christph. Mizler (Lusus ingenii de presenti belli . . . Caroli VI. Vit. 1735.) — Abr. Kästner (De icto-musico Progr. Lips. 1740.) Mosll. Villers (Dial. sur la Musique, Par. 1775. 12.) — —

Musikalische Wörterbücher: Joh. Tinctor (Terminor. Musicae Diffinitorium s. l. et a. (1474) und in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Musik, S. 204 u. f.) — Th. Balth. Janowka (Clavis ad Thesaurum magnae artis Musicae, s. Elucidarium omnium fere rer. et verbor. in Musica fig. tam voc. quam instrum. obvenient. . . . . Prag. 1701. 8. — Seb. de Brossard (Diction. de Musique cont. une explication des termes Grecs, lat. ital. et franç. les plus usités de la Musique . . . . Par. 1703. f. 1716. 8. Amst. 8.) — Joh. Gottfr. Walther (Alte und neue musikal. Bibl. oder Musikalisches Lexicon, darinnen die Musici, so sich bey verschiedenen Nationen durch Theorie und Praxis hervor gethan, nebst ihren Schriften und andern Lebensumständen, imgl. die, in gr. lat. ital. und franz. Sprache gebräuchliche, musikal. Kunstwörter . . . erklärt und beschrieben, werden, Frf. 1728. 4. aber nur der Buchstabe A. Vollständig, mit etwas verändertem Titel, Leipz. 1732. 8.) — Kurzgefaß-

gefaßtes musical. Lexicon . . . Chem. 1737. 1747.8. (Ein verstümmelter Auszug aus Walthers Werke.) — Jam. Crassineau (A musical Diction. . . . Lond. 1740. 8. Aus Brossards Werke gezogen. Ein Anhang dazu aus Rousseaus Wörterb. erschien 1769.) — J. J. Rousseau (Dictionaire de Musique, Par. 1767. 4. Amst. 1768. 8. 2 Bde. und nachher in den versch. Samml. s. W. Engl. von Will. Waring, Lond. 1770. 1779. 8. Holländ. 1769. 8.) — Beytrag zu einem musikal. Wörterbuche, in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1768. u. J. 1769. S. 301. — Moret de Lescer (Dict. raisonné, ou Hist. gen. de la Musique et de la Lutherie, angekündigt im J. 1775. aber ob es erschienen, ist nicht gewiß.) — Musikal. Handwörterbuch oder kurzgef. Anleit. sämmtl. im Musikwesen vorkommende, vornehmlich auswärtige Kunstwörter richtig zu schreiben, auszusprechen und zu verstehen . . . Weimar 1786. 8. — G. Fdr. Wolf (Kurzgefaßtes Musikal. Lexicon, Halle 1787. 1792. 8.) — J. J. O. de Meude Monpas (Dict. de Musique dans lequel on simplifie les expressions et les definitions mathem. et phys. qui ont rapport à cet art avec des remarques sur les Poetes lyr. les Versificat. les Composit. Acteurs, Executans etc. Par. 1788. 8. wodurch die Musikal. Kunst nichts gewonnen hat.) — J. Hole (A complete Dict. of Music, cont. a full and clear exposit. divested of technical phrases, of all the words and terms. Engl. Ital. etc. . . . Lond. 1790. 8. Scheint nach dem vorigen gearbeitet zu seyn.) — Ernst Lud. Gerber (Histor. biogr. Lexicon der Tonkünstler, welches Nachr. von dem Leben und (den) Werken musikal. Schriftsteller, berühmter Comp. Sänger, Meister auf Instrumenten, u. s. w. enthält, Leipz. 1790. 1792. 8. 2 Th.) — — Uebrigens kommen in mehreren Wörterbüchern musikal. Artikel vor.

Nachrichten von musikalischen Werken: Ausser dem, was sich in den, die ganze Litteratur umfassenden Werken dieser Art, als in C. Geßners Pandect. s. Partition. musical. Lib. XXI. Tig. 1548. f. In des Ant. Franc. Doni Libreria . . . . Vinc. 1550-1551. 12. 2 Th. 1557. 8. In des A. du Verdier Bibliotheque. In des Ant. Possevin Bibl. selecta. Ven. 1603. f. In des G. Draudius Bibl. classica, Frcft. 1611. 4. In des Mart. Lipenius Bibl. realis. Frcft. 1682. f. In Conr. Sam. Schurzfleisch Introd. in notitiam Script. Viteb. 8. 3 Th. In C. A. Heumanns Conspect. rei litterar. Hanov. 1791. 8. (8te Aufl.) u. d. m. findet, geben dergleichen besonders: Th. Mace (Musicks Monument, or a Remembrancer of the best practical music, both divine and civil . . . 1676. f. 3 Th. John Walsh (A Catal. of Mus. cont. all the voc. and instrum. Music, printed in England.) — Seb. Brossard (Catal. des Aut. qui ont écrit de la Musique f. Soll zuerst einzeln gedruckt worden seyn; jetzt befindet er sich bey dem Wörterbuche, ist aber nichts als ein Nahmenverzeichniß. — Jean Boivin (Catal. général des livres de Musique, P. 1729. 8. Nur von pract. Werken.) — Jac. Adlung (Anleit. zu der musikal. Gelahrtheit . . . Erf. 1758. 8. Vermehrt von Ad. Hiller, Leipz. 1783. 8. Besteht aus 20 Kap.) — J. G. J. Breitkopf (Verz. musikal. Bücher so wol zur Theorie als Praxis . . . Leipz. 1760-1780. 8. Sieben Auflagen.) — Chrstph. Dan. Ebeling (Vers. einer auserlesenen musikal. Bibl. in den Unterhalt. Hamb. 1770. Mit Rücks. auf das 8te Sendschreiben in J. C. Stockhausens Entw. einer auserlesenen Bibl. Berl. 1771. 8.) — Joh. Sigm. Gruber (Litteratur der Musik . . . Nürnb. 1738. 8. Beyträge dazu, ebend. 1785-1790. 8. 2 St. Sehr mangelhaft und unordentlich.) — Joh. Nic. Forkel (Allgem. Litteratur der Musik, oder Anleit. zur Kenntniß musikal. Bücher . . . systemat. geordnet, Leipz. 1792. 8. Ein vollkommenes Muster in seiner Art.) — —

Auch finden sich dergleichen Nachrichten noch in und bey mehrern der vorhin angeführten Geschichtschr. der Musik, als Martini, La Borde, Burney u. a. m.

# Mythologie.

(Dichtkunst.)

Jede Nation hat ihre Mythologie, oder fabelhafte Geschichte, worauf sich ihre Religion, auch zum Theil die Nationalsittenlehre gründet, und darin die wahren oder falschen Nachrichten von ihrem Ursprung, und den ältesten Begebenheiten der bürgerlichen Gesellschaft eingehüllt liegen. Aber gemeiniglich versteht man unter dieser Benennung das Fabelsystem der Griechen, oder der Römer. Da die alten Dichter einen sehr vielfältigen Gebrauch von ihrer Mythologie gemacht haben, so ist sie auch von den Neuern, seitdem sie in den verschiedenen Dichtungsarten sich die Griechen und Römer zu Mustern gewählt haben, in die Werke der Poesie aufgenommen worden. Einige neuere Dichter scheinen zu glauben, daß man noch gegenwärtig einen eben so uneingeschränkten Gebrauch davon machen könne, als ehedem in der griechischen und lateinischen Poesie; andre scheinen sie fast gänzlich zu verwerfen. Die Frage von dem Gebrauch und Mißbrauch der Mythologie hat der Verfasser der bekannten Fragmente in der dritten Sammlung mit guter Urtheilskraft und ausführlich untersucht, auch dadurch ihren Gebrauch und Mißbrauch wol bestimmt, so daß wenig Neues hierüber zu sagen ist. Wir begnügen uns demnach hier einige beyfällige Gedanken über diese Sache vorzutragen.

1. Mythologische Wesen, sie seyen Personen, oder Sachen, als Dinge betrachtet, die einen bestimmten Charakter haben, können als einzele allegorische, oder metaphorische Bilder so gut gebraucht werden, als die Sachen, welche die Natur, oder die Künste hervorbringen. Nur müssen dabey, wie bey andern Bildern, die wesentlichen Regeln, daß sie bekannt und der Materie anständig seyen, in Acht genommen werden. Für gemeine Leser schiken sich unbekanntere mythologische Bilder nicht; und in einem geistlichen Gedichte können das Elysium und der Tartarus nicht erscheinen. Aber der Grund, warum sie da verworfen werden, giebt auch tausend andern aus der Natur oder Kunst hergenommenen Bildern, die Ausschließung aus solchen Gedichten.

2. Eben so frey kann man die Mythologie zum Stoff moralischer, oder blos lustiger Erzählungen brauchen. Es wird wol keinem Menschen einfallen, Hagedorns Philemon und Baucis, oder Bodmers Pygmalion, oder Wielands Erzählung von dem Urtheil des Paris deswegen zu tadeln, daß die handelnden Personen aus der Mythologie genommen sind.

Ueberhaupt also kann das ganze mythologische Fach als eine Vorrathskammer angesehen werden, aus der Personen und Sachen als Bilder, oder als Beyspiele herzunehmen sind, und ihr Gebrauch ist nicht mehr eingeschränkt, als der Gebrauch irgend eines andern Faches.

3. Hingegen können mythologische Wesen nie als wirkliche, die außer dem Bildlichen, was darin liegt, eine wahrhafte Existenz haben, gebraucht werden. Horaz konnte, da er einer nahen Todesgefahr entgangen war, noch sagen: *Wie nahe war es daran, daß ich das Reich der Proserpina und den richtenden Aeacus gesehen hätte, u. s. w.* wenigstens hatten damals diese Wesen in der Meinung des Pöbels noch einige Wahrheit. Aber gegenwärtig würde man, durch eine solche unmittelbare Verbindung des Fabelhaften mit dem Wahren, einer ernsthaften

Sache das Gepräge des Scherzes geben. Es scheinet überhaupt damit die Beschaffenheit zu haben, wie mit der Einmischung allegorischer Personen in historische Gemählde, davon wir anderswo gesprochen haben *). Es hat etwas Anstößiges, sie mit den in der Natur vorhandenen Wesen in eine Classe gestellt zu sehen. In der äsopischen Fabel sprechen die Thiere mit einander, wie vernünftige Wesen; aber wer gegenwärtig in der Epopöe einen Helden sich mit seinem Pferde unterreden ließe, würde nicht zu ertragen seyn. Eine ähnliche Beschaffenheit hat es mit der Mythologie, in sofern sie historisch behandelt wird.

Seit kurzem haben einige, die das große Ansehen Klopstoks für sich haben, angefangen, die Nationalmythologie der nordischen Völker zu brauchen. Meines Erachtens war der Einfall nicht glüklich. Was für ein erstaunlicher Unterschied zwischen der Mythologie der Griechen, die so voll Annehmlichkeit, so voll reizender Bilder ist, und der armen Mythologie der Celten? Wer wird das Elysium mit allen seinen Lieblichkeiten gegen Valhalla, wo die Seligen aus den Hirnschädeln ihrer Feinde Bier und Branntwein trinken, vertauschen können? Die angenehmen Früchte des griechischen Erdreichs stechen nicht mehr gegen die herbe Frucht des nordischen Schleedorns ab, als die reizenden Bilder der griechischen Fabel gegen die rohen der Celtischen.

Aber wenn die mythologischen Personen nicht mehr in die Handlung unsers Heldengedichts, oder unsers Drama eingeführt werden können, so verlieren wir eine Quelle des Wunderbaren. Das ist wahr, und in diesem Stüke sind wir in dem Fall erwachsener Menschen, die man nicht mehr durch Kindermährchen in Schreken, oder Erstaunen setzen kann. Die reifere Vernunft erfodert ein andres Wunderbare, als die noch kindische Phantasie. Dieses männliche Wunderbare haben große Dichter auch zu finden gewußt. Ist denn im verlornen Paradies, in der Meßiade, in der Noachide weniger Wunderbares, als in der Ilias, oder in der Odyssee? „Freylich nicht. Aber philosophische Köpfe haben Mühe sich an die biblische Mythologie zu gewöhnen.“ Das kann seyn; auch ist die Dichtkunst überhaupt nicht für solche philosophische Köpfe, bey denen die Einbildungskraft beständig von dem Verstand in Fesseln gehalten wird. „Also, Erdichtung für Erdichtung, hätte man ja beym Alten bleiben können.“ Das hätte man gekonnt, wenn nicht jene Erdichtungen allen itzt durchgehends erkannten Wahrheiten so gerade entgegen stünden, und wenn nicht die Regel des Horaz in der Natur gegründet wäre: Ficta sint proxima veris.

*) S. Allegorie in der Mahlerey.

* *

Die, über den Gebrauch der Mythologie, beste Abhandlung in den Fragmenten über die neuere deutsche Litteratur, hat Hr. S. selbst angeführt. Sie findet sich in der 3ten Sammlung, S. 123. und man wird in ihr zugleich einige der Ideen, womit Kloz den Gebrauch derselben bestritt, so wie einige Beyträge zur Geschichte des Gebrauches derselben, antreffen. — Auch wird in den Kritischen Wäldern N. 5. S. 54. noch etwas über den Gebrauch der Mythologie in christlichen Gedichten gesagt. — Eine ältere, hieher gehörige Abhandlung ist: J. Dan. Müllers Vermischte Gedanken über die Anrufung der Musen und andrer heydnischen Götter, Helmst. 1746. 8. — Uebrigens scheint freylich, wenigstens, ein Widerspruch mit sich selbst, dem Gebote des Hrn. S. daß man nicht dem Horaz nachsingen müsse; „Wie nahe war ich dem Reiche der Proserpina,“ zum Grunde zu liegen; dieses Gebot scheint ein verseck-ter

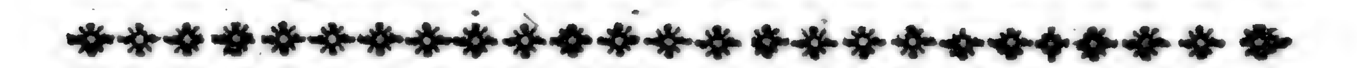
ter Tadel einer bekannten Stelle aus einer Ramlerschen Ode zu seyn:

„Ganz nahe war ich schon dem Styx, ganz nahe
„Dem giftgeschwollnen Cerberus, u. s. w.

Allein durch diese Stelle giebt der Dichter wahrlich nicht dem Styx und Cerberus eine Existenz; es sind nichts als Bilder, nichts als **Darstellungen**, **Versinnlichungen** der Folgen einer Gefahr, in welche er sich hineindichtet, um seinen König besingen zu können; und ein lyrisches Gedicht ist von einem epischen und dramatischen zu sehr verschieden, als daß, was hier die Täuschung stöhren kann, sie auch dort stöhren müßte. H. S. würde also wohl gethan haben, wenn er genauer, als es hier geschehen ist, die Natur der verschiedenen Arten der Dichtkunst untersucht, und nach Maßgabe derselben, den Gebrauch der Mythologie darin bestimmt hätte. —

Zur **Erklärung** der Mythologie sind sehr viele Werke geschrieben worden; und ob diese gleich eigentlich nicht hieher gehören: so verbreiten sie denn doch zu viel Licht über den möglichen und den von ihr verschiedentlich gemachten Gebrauch, als daß ich nicht wenigstens auf die, bey dem Art. **Allegorie**, S. 82. und bey dem Ovidius (Art. **Erzählung**, S. 123. u. f.) angeführten Schriftsteller verweisen sollte. Auch gehören noch hieher: Letters concerning Mythology by Mr. Blackwell, Lond. 1748. 8. und — Dissert. on the Grecian Mythol. by S. Musgrave, Lond. 1782. 8. — —

Zur **Verständlichkeit** derselben sind eben so viel Schriften vorhanden; ich schränke mich auf die bekanntesten ein, als: Natalis Com. Mythologia, sumpt. Crispini 1641. 8. (Das denn auch, so viel ich weiß, in alle Sprachen übersetzt ist.) — Fr. Pomey Pantheum Myth. s. fabul. Deor. Histor. Ultraj. 1697. 8. mit K. (6te Ausg.) Ex ed. F. Pitisci, Amst. 1730. 8. 1741. 8. Franz. von Manant. Par 1715. 8. Deutsch von J. G. Hager, Chem. 1762. 8. — Hist. poet. pour l'Intelligence des Poetes et des anc. Auteurs p. le P. Gautruche, Par. 1678. 12. verm. ebend. 1725. 1732. 8. — Der 3te Th. der Amusemens philol. des H. Chauspie besteht aus einem Dictionaire de la Fable. — Ein anderes französisches Werk von H. Moastier, ist unter dem Titel: Mythologie für Frauenzimmer im poetisch-prosaischen Briefen . . . von G. J. Schaller, Strasb. 1791. 8. ins Deutsche übersetzt worden. — Werke von deutschen Schriftstellern: Benj. Hederichs Gründl. Lexic. mythol. Leipz. 1724. 8. verb. von J. J. Schwabe, Leipz. 1770. 8. — C. T. Dam Einl. in die Götterlehre und Fabelgesch. Berl. 1769. 8. 1786. 8. mit K. (7te Aufl.) — Phil. Jos. Holl Kurzer Unterr. von der Mythologie . . . Nürnb. 1775. 1789. 8. — Begebenheiten der Götter und Helden nach den Erzähl. des Ovid . . . Goth. 1778. 8. — Ant. Ernst Klausing Vers. einer mythol. Dactyl. für Schulen, oder Einl. in die gr. und röm. Götterlehre, nebst 120 . . . Abdrücken, Leipz. 1781. 8. — Mythol. Lesebuch für die Jugend, Leipz. 1785. 8. 2 Th. — F. Rud. v. Groshing Mythol. Hand- und Lehrbuch, Berl. 1787. 8. — Handbuch der Mythol. . . . von Mart. Gottfr. Herrmann, Berl. 1787-1790. 8. 2 Bde. (Eines der gründlichsten Werke dieser Art, worin aber bis jetzt nur die Mythol. aus Homer, Hesiodus und den lyr. Dichtern erklärt sind.) — J. F. L. Degen Kurzer Begriff der Mythol. Nürnb. 1790. 8. mit K. — C. W. Ramlers Kurzgefaßte Mythol. Berl. 1790. 8. 2 Bde. — Götterlehre oder Mythol. Dichtungen der Alten . . . v. K. P. Moritz, Berl. 1791. 8. mit K. Auch hat eben dieser Verf. ein Mythol. Wörterbuch zum Gebrauch der Schulen, Berl. 1793. 8. herausg. — P. F. A. Nitsch Mythol. Lexicon, Leipz. 1792. 8. — — Auch gehören noch hieher: A. H. Baumgärtner Gesch. der Helden und Götter Griechenl. und Latiens, Erl. 1784. 4. 3 Hefte mit K. — Mythologie durch Vorstellung der schönsten Stücke des Alterthums, Erl. 1793. 4. 5 Hefte.



# N.

## Nachahmung.

(Schöne Künste.)

Wer nicht nach eigenen Vorstellungen handelt, sondern etwas darum thut, weil andere vor ihm dasselbe gethan haben, und wer in seinen Handlungen nicht seinen eigenen Begriffen folget, sondern das, was andere gethan haben, zur Vorschrift nimmt, der ist ein Nachahmer. Original ist der, dessen Handlungen aus seinen eigenen Vorstellungen entstehen, und der in der Ausführung seinen eigenen Begriffen folget.

Es giebt Menschen, die in ihrem Denken und Handeln so wenig eigenes haben, denen es an Kraft oder Muth zu erfinden so sehr fehlet, daß sie immer nur das thun, was sie von andern sehen. Diese sind das imitatorum servum pecus des Horaz: blinde, kindische Nachahmer andrer Menschen. Ihre Handlungen sind mehr Nachäffungen ohne eigene Absichten, als Nachahmungen. So äffen Kinder in ihren Spielen zum Zeitvertreib ernsthafte Handlungen der Männer nach, deren Natur und Zwek sie nicht einsehen. Andere, auch wol selbstdenkende und aus Ueberlegung handelnde Menschen, ahmen das schon vorhandene nach, weil sie erkennen oder empfinden, daß sie dadurch sicherer zum Zweke gelangen, als wenn sie selbst erfänden. Sie entdeken in fremden Erfindungen gerade das, was sie nöthig haben, und bedienen sich desselben zu ihren eigenen Absichten. Dieses aber geschiehet, nach Beschaffenheit des besondern Genies der Nachahmer, mit mehr oder weniger Freyheit und eigener Mitwirkung.

Wer allezeit denkt und überlegt, ahmet frey nach. Er siehet in den Werken, die er sich zueignet, gewisse Sachen, die zu seinem Zweke nicht dienen; diese nimmt er in sein Werk nicht auf, sondern wählt an deren Stelle andere nach seiner Absicht. Dadurch wird sein Werk, das in der Hauptsache eine Nachahmung ist, in besondern Theilen ein Originalwerk. Er kann der freye verständige Nachahmer genennt werden. Andre haben zwar aus Einsicht und Ueberlegung fremde Werke oder Handlungen, als die schiklichsten zu ihrer Absicht gewählt; aber entweder aus Trägheit, oder aus Mangel einer schärfern Beurtheilungskraft, beurtheilen sie nicht jedes Einzele darin, sondern nehmen alles als gut und schiklich an; machen ihr eigenes Werk mehr zu einer Copey, als zu einer Nachahmung; und indem sie jedes Einzele des fremden Werks auch in das ihrige bringen, so geschieht es, daß sie auch das, was ihrem Zwek fremd oder gar zuwider ist, mit aufnehmen. Diese sind knechtische, ängstliche Nachahmer. So ahmen die meisten Menschen in ihrer Lebensart, in ihren häuslichen Einrichtungen andre nach, ohne zu überlegen, was sie, nach ihrer beson-

sondern Lage und nach ihren Umständen, anders machen sollten.

Es giebt also dreyerley Arten der Nachahmung. Die Nachäffung, die ein bloßes Kinderspiel ist, und aus unbestimmter, keinen Zwek kennender Lust sich zu beschäftigen entstehet, wodurch man verleitet wird, zum Spiel das zu thun, was andre in andrer Absicht gethan haben. So machen viel seichte Köpfe aus den schönen Künsten ein Kinderspiel, und äffen die Werke derselben nach, wie etwa Kinder Soldaten spielen. Anakreon, ein im Ueberfluß sinnlicher Ergötzlichkeiten lebender feiner und wiziger Wollüstling, scherzte aus der Fülle des Vergnügens mit Wein und Liebe; ein schwacher Jüngling, der weder einen Funken von dem Geist des Tejers besitzet, noch irgend etwas von seinem Wolleben genießt, äffet seine Lieder nach, und wird zum Gespötte.

Die andere Art der Nachahmung ist die knechtische und ängstliche; sie wählt zwar aus Ueberlegung das Original, das sie sich zum Muster nimmt; aber indem sie ohne Ueberlegung auch das Zufällige darin nachahmet, was sich zu dem besondern Zwek der Nachahmung nicht schiket, bringet sie ein Werk hervor, in welchem viel unschikliches, oder gar ungereimtes ist. So wählet ein neuer Baumeister aus guter Ueberlegung die dorische Ordnung zu einem Gebäude; aber indem er jedes Einzele, das er darin findet, in sein Werk aufnimmt, und Hirnschädel von Opferthieren, oder Opfergefäße in seine Metopen setzet, machet er oft etwas unsinniges. Also kann diese Art der Nachahmung ein im Grunde sonst gutes und schikliches Werk verderben und lächerlich machen.

Die dritte Art der Nachahmung ist die freye und verständige, die schon vorhandene Werke zu einem in einzelen Umständen näher oder anders bestimmten Zwek einrichtet. Ein solches Werk ist zwar nicht in seiner Anlage, aber in der Ausführung, und in vielen Theilen ein wahres Originalwerk, und leistet in allen Stüken der Absicht Genüge. So haben Plautus und Terenz griechische Comödien nachgeahmt.

Nach diesen allgemeinen Anmerkungen über die Natur der Nachahmungen, müssen wir sie besonders in der Anwendung auf die schönen Künste betrachten. Nach dem Urtheil einiger Kunstrichter ist in diesen Künsten alles Nachahmung; sie sind aus Nachahmung entstanden, und ihr Wesen besteht in Nachahmung der Natur; ihre Werke aber gefallen blos deswegen, weil die Nachahmung glüklich gerathen ist, und weil wir ein Wolgefallen an der Aehnlichkeit haben, die wir zwischen dem Original und der Nachahmung entdeken. In diesem Urtheil ist etwas wahres, aber noch mehr falsches.

Die zeichnenden Künste scheinen die einzigen zu seyn, die aus Nachahmung der Natur entstanden sind. Aber Beredsamkeit, Dichtkunst, Musik und Tanz sind offenbar aus der Fülle lebhafter Empfindungen entstanden, und der Begierde, sie zu äußern, sich selbst und andre darin zu unterhalten. Die ersten Dichter, Sänger und Tänzer haben unstreitig wirkliche, in ihnen vorhandene, nicht nachgeahmte Empfindungen ausgedrükt. Und wir haben die unsterblichen Werke des Demosthenes, oder Ciceros keiner Nachahmung der Natur, sondern der heftigen Begierde Freyheit und Recht zu vertheidigen, zu danken. Freylich geschiehet es oft, daß der Künstler, der den Ausdruk seiner Empfindung, oder die Erwekung einer Leidenschaft in andern zum Zwek hat, ihn dadurch zu erreichen sucht, daß er Scenen der Natur schilderte; aber darin das We-

sen der schönen Künste zu setzen, heißt ein einzeles Mittel mit der allgemeinen Absicht verwechseln.

Daß die Werke der Kunst wegen der glüklichen Nachahmung gefallen, ist eben so wenig allgemein wahr. Oft zwar entstehet das Vergnügen, das wir an solchen Werken haben, aus der Vollkommenheit der Nachahmung; aber wenn das Stöhnen eines Philoktets, oder das Jammern einer Andromache uns Thränen auspreßt, so denken wir an das Elend, das sie fühlen, und nicht an die Kunst der Nachahmung. Diese kann gefallen, aber sie macht uns nicht weinen. Das Erstaunen, das uns ergreift, wenn wir den Achilles gegen die Elemente selbst streiten sehen, wie sollte dieses aus Bewundrung der Nachahmung entstehen? Die Sache selbst setzt uns in Erstaunen, die Vollkommenheit der Nachahmung aber erwekt blos Wolgefallen. Nicht Raphael, sondern Gerhard Dow, oder Teiniers, oder ein andrer Holländer, wäre der erste Mahler der neuern Zeiten, wenn das Wesen der Kunst in der Nachahmung bestünde, und das bloße Vergnügen, das sie uns macht, aus Aehnlichkeit des Nachgeahmten herrührte.

Und doch empfehlen alle Kunstrichter, vom Aristoteles an bis auf diesen Tag, dem Künstler die Nachahmung der Natur. Sie haben auch recht, aber man muß sie nur recht verstehen. Wer dem Künstler dieses zur Grundregel vorschreiben wollte: „er soll jeden Gegenstand, der ihm in der Natur gefällt, nachahmen, damit er durch Aehnlichkeit seines Werks mit dem nachgeahmten Gegenstand gefalle;“ oder, „er soll deswegen schildern, weil ähnliche Schilderungen gefallen, ohne seine Arbeit auf einen höhern Zweck zu richten,“ der würde die besten Werke des Genies zu bloßen Spielereyen machen; die ersten Künstler würden, indem sie jenem Grundsatze folgten, mit der Natur spielen, wie Kinder spielen, indem sie ernsthafte Handlungen zum Zeitvertreib nachäffen. Der Grundsatz der Nachahmung der Natur, in sofern er ein allgemeiner Grundsatz für die schöne Kunst ist, muß also verstanden werden. „Da der Künstler ein Diener der Natur ist*), und mit ihr einerley Absicht hat, so brauche er auch ähnliche Mittel zum Zweck zu gelangen. Da diese erste und vollkommenste Künstlerin zu Erreichung ihrer Absichten so vollkommen richtig verfährt, daß es unmöglich ist, etwas besseres dazu auszudenken, so ahme er ihr darin nach.“

Zu dieser Nachahmung der Natur gelanget man nicht durch unüberlegtes Abschildern einzeler Werke; sie ist die Frucht einer genauen Beobachtung der sittlichen Absichten, die man in der Natur entdeket, und der Mittel, wodurch sie erreicht werden. Dadurch erfährt der Künstler, durch was für Mittel die Natur Vergnügen und Mißvergnügen in uns erweket, und wie wunderbar sie bald die eine, bald die andere dieser Empfindungen ins Spiel setzet, um auch den sittlichen Menschen auszubilden, und ihn dahin zu bringen, wo sie ihn haben will. Aus genauer, aber mit scharfem Nachdenken verbundener Beobachtung der Natur lernet der Künstler alle Mittel kennen, auf die Gemüther der Menschen zu wirken; da entdeket er die wahre Beschaffenheit des Schönen und des Guten, in ihren so mannichfaltigen Gestalten; da lernet er den wahren Gebrauch von allen in den äußerlichen Gegenständen liegenden Kräften zu machen. Kurz, die Natur ist die wahre Schule, in der er die Maximen seiner Kunst lernen kann, und wo er durch Nachahmung ihres allgemeinen Verfahrens

*) S. Künste.

fahrens die Regeln des seinigen zu entdeken hat.

Aber außer dieser allgemeinen Nachahmung der Natur hat der Künstler, nicht immer, aber in mancherley Fällen, sie in ihren besondern Werken nachzuahmen. Denn gar oft hat er wirklich vorhandene Gegenstände zu schildern, weil sie zu seinem Zwecke nöthig sind. Hier aber muß er sich nicht als ein ängstlicher Copiste, noch als ein Nachäffer, sondern als ein freyer und selbstmitwirkender Nachfolger betragen. Er muß nicht jeden in dem Original vorhandenen Umstand, nicht jede Kleinigkeit nachmachen, die zu seinem besondern Zweck nicht dienet. Insgemein vereiniget die Natur in ihren Werken mehrere Absichten; und wir treffen in der ganzen Schöpfung schwerlich etwas an, das nur zu einem einzigen Zweke dienet. Der Künstler aber hat einen natürlichen Gegenstand nur zu einem Zweke gewählt, und fehlet, wenn er aus demselben auch das, was ihm nicht dienet, nachahmet. Findet er z. B. nöthig, eine rührende Scene vorzustellen, und trifft er sie in der Natur an, so lasse er alles daraus weg, was nicht rührend ist, wenn er es gleich in der Natur findet. Hat er nöthig einen von heftigem Schmerz ergriffenen Menschen abzubilden, so wähle er ihn in der Natur; aber das Widrige, oder gar Ekelhafte, das sich oft in den Gesichtszügen und Gebehrden stark leidender Personen findet, braucht er nicht nachzuahmen; es ist seinem Zwek nicht gemäß. So hat der große Meister, der den Laocoon verfertiget hat, das Widrige dieser grausamen Scene weislich aus der Nachahmung weggelassen.

Es ist also kein guter Rath, den Voltaire giebt, in einem rührenden Drama auch lächerliche Scenen nicht zu verwerfen, aus dem Grunde, weil dergleichen Vermischung bisweilen in der Natur vorkomme. Dieses hieße die Natur knechtisch und unüberlegt nachahmen. Der Künstler hat nie alle Absichten der Natur, sondern nur eine davon, und was ausser dieser einen liegt, geht ihn nichts an. Wenn man zu diesen Anmerkungen noch das hinzu thut, was in dem Artikel über das Ideal erinnert worden, so wird man sich eine richtige Vorstellung von der freyen Nachahmung der Natur machen können, die dem Künstler in seinen Schilderungen empfohlen wird.

Alles, was hier über die Nachahmung der Natur gesagt worden, kann auch auf die Nachahmung fremder Werke der Kunst angewendet werden. Wir wollen deswegen die Hauptsachen nur kurz berühren.

Die allgemeine Nachahmung grosser Meister besteht darin, daß man sich ihre Maximen, ihre Grundsätze, ihre Art zu verfahren, zueigne, in sofern man einerley Absichten mit ihnen hat. Bey ihnen kann man die Kunst studieren, so wie sie dieselbe in der Natur studiert haben. Aber was bey ihnen blos persönlich ist, was blos auf ihre Zeit und auf den Ort paßt, da sie sich befunden, dienet zu andern Zeiten und an andern Orten nicht. Wer ein Heldengedicht schreiben will, kann den Homer und Oßian zum Muster nehmen, aber nur in dem, was zur allgemeinen Absicht eines solchen Werks dienet; die Form und unzählig viel besonderes ist nur zufällig, und geht ihn nichts an. Der freye, edle Nachahmer erwärmet sein eigenes Genie an einem fremden so lange, bis es selbst angeflammet, durch eigene Wärme fortbrennet, da der ängstliche Nachahmer, ohne eigene Kraft sich ins Feuer zu setzen, oder darin zu unterhalten, nur so lange warm bleibet, als das fremde Feuer auf ihn wirket. Darum können Künstler von Genie, wenn sie auch wollten, nicht lange bey der

knechtischen Nachahmung bleiben; sie werden durch ihre eigenen Kräfte in der ihnen eigenen Bahn fortgerissen; aber ohne Genie kann man nicht anders als knechtisch nachahmen, weil der Mangel eigener Kraft alles Fortgehen unmöglich macht, so bald man sein Original aus dem Gesichte verlieret.

Dadurch wird sehr begreiflich, daß die freye Nachahmung fürtreffliche, die knechtische nur schlechte Werke hervorbringet. Die schlechtesten aber sind nothwendig die, welche aus kindischer Nachäffung entstehen, da Menschen ohne alles eigene Gefühl fremde Werke zum Spiel nachahmen, deren Absicht sie einzusehen, und deren Geist und Kraft sie zu fühlen nicht im Stande sind. So wurden in den Schulen der spätern griechischen Rhetoren, Reden über Staatsangelegenheiten gehalten, als kein Staat mehr vorhanden war. In unsern Zeiten sind alle Künste mit solchen Nachäffungen überhäuft. Man macht Gemählde von griechischen Helden und griechischen Religionsgebräuchen, die gerade so viel Realität haben, als die Festungen, die Kinder im Sand aufführen, um sie zum Spiel zu vertheidigen und anzugreifen. Wir haben eine Menge horazischer, pindarischer, anakreontischer Oden und Dithyramben, die eben so entstanden sind, wie jene kindische Festungen. Solche Werke sind bloße Larven, die etwas von der Form der Originalwerke haben, ohne Spur des Geistes, der diese belebt.

Es ist nicht unangenehm, auch ganz besondere und etwas umständlichere Nachahmungen fremder Werke zu sehen, wenn sie von Männern, die eigenes Genie haben, ausgeführt werden. Die Hauptsachen sind alsdenn in dem Original und in der Nachahmung dieselbigen; aber das eigene Gepräg des Genies zeiget sich alsdenn in den besondern Umständen, in den kleinern Verzierungen und in mancherley Originalwendungen, die dem Nachahmer eigen sind, und die den Gegenstand, den wir im Original auf eine gewisse Weise gesehen haben, uns auf eine andere, nicht weniger interessante Weise sehen lassen. So sind die Nachahmungen einiger Comödien des Terenz, die Moliere nach seiner Art behandelt hat. Die Charaktere sind im Grunde dieselben, die wir bey dem Römer antreffen; aber sie sind durch das Besondere und Originale der französischen Sitten und Lebensart gleichsam anders schattirt. Dadurch erkennen wir, wie Menschen von einerley Genie und Charakter nach Verschiedenheit der Zeiten und Oerter sich in verschiedenen Gestalten zeigen. So sind auch viele Fabeln, Erzählungen und Lieder, die unser Hagedorn nach französischen Originalen auf die ihm eigene Art behandelt, und denen er das Gepräg seines eigenen Genies eingedrükt hat. Wie man mit Vergnügen die vielerley Veränderungen bemerkt, die das verschiedene Clima und der veränderte Boden den verschiedenen Weinen giebt, die im Grunde aus derselbigen Pflanze entsprungen sind: so ist es auch angenehm, die veränderten Wirkungen des Genies an Werken der Kunst von einerley Stoff zu sehen.

Bey den Alten war es nicht selten, daß auch gute Künstler die Werke der größten Meister nachahmeten. Man sieht noch itzt auf geschnittenen Steinen Nachahmungen größerer Werke der Bildhauerey, die sehr hochzuschätzen sind. Daß die neuern Dichter die alten sowol in Formen ganzer Gedichte, als in einzelen Theilen nachahmen, ist also auch nicht zu tadeln: nur muß man eben nicht das zur unveränderlichen Regel machen wollen, was die Alten gut gefunden haben. Wir können gute dramatische Stüke, gute Oden, gute Elegien haben,

haben, die in der Form sich sehr weit von den alten Mustern entfernen. Nur das, was unmittelbar aus dem Wesen einer Gattung folget, muß unveränderlich beybehalten werden *).

✲ ✲

Von der Nachahmung überhaupt, jedoch nur in Beziehung auf die schönen Künste, handeln: Aristoteles (S. den Art. Dichtkunst, S. 657 u. f. und die daselbst angeführten Uebersetzer und Erklärer desselben. Uebrigens ist es sehr einleuchtend, daß dem griechischen Worte μίμησις ein ganz andrer Begriff, als der, welchen wir mit den Worten Imitation und Nachahmung verbinden, zum Grunde liegt, und durch den Gebrauch derselben ist in die Grundsätze unsrer ganzen Schönheits- und Geschmackslehre nicht wenig Schiefes und Schwankendes gebracht worden.) — Ch. Batteux (S. den Art. Aesthetik S. 50. Gegen s. Lehre von der Nachahmung, in Rücksicht auf Poesie, hat J. A. Schlegel, in s. Abhandl. von dem höchsten Grunds. der Poesie, im 2ten Bd. S. 185 f. Uebers. des Werkes (3te Aufl.) Erinnerungen beygebracht.) — Al. Gerard (Der 4te Abschn. des ersten Thls. s. Essay on Taste, S. 50. d. deutschen Uebers. handelt von dem Gefühl oder Geschmack der Nachahmung S. Art. Geschmack, S. 379.) — Seran de la Tour (Das 2te Kap. des 2ten Buches s. L'art de sentir etc. s. Art. Geschmack, S. 378. handelt von der Nachahmung.) — J. F. Riedel (S. den 10ten Abschn. s. Theorie der sch. Kste. und Wissensch. S. 141. 1te Aufl.) — Joh. Chrstph. König (S. den 6ten Abschn. s. Philos. des Geschmackes S. 251.) — C. Meiners (S. das 11te Kap. s. Grundr. der Theorie und Gesch. der sch. Wissensch.) — Andr. Heinr. Schott (S. S. 67 u. f. s. Theorie der sch. Wissensch.) — Ch. Davies (Der 22te Br. des 1ten Bds. s. Letters on subjects of Litterat. Lond. 1787. 8. handelt On the imitative power of the fine Arts.) — —

Von der Nachahmung in Beziehung auf Beredsamkeit und Poesie überhaupt, und als Mittel zur Bildung des Styles: Bembo (De imitat. ein Brief an den Mirandola, in den Illustr. viror. Epistol. Bas. 1522. 8.) — C. Calcagnini (In s. Oper. Bas. 1544. f. findet sich ein Aufs. De Imitatione.) — Barth. Riccius (De Imitat. Lib. III. Venet. 1545. 1549. 8. Par. 1557. 8.) — Seb. Fox. Morzillus (De Imitatione, s. de inform. Styli rat. Lib. II. Antv. 1554. 8.) — Jac. Omphalius (De elocut. Imitatione . . . Lib. Par. 1555. 8. Lugd. 1606. 8.) — J. Sturm (De Imitat. orator. Lib. III. Argent. 1574. 8. C. Schol. Ioa. Lobarti, ebend. 1576. 8. Ex ed. Halb. Jen. 1726. 8.) — Ger. Joh. Vossius (De Imitat. cum orator. tum praecipue poetica, Amst. 1647. 4. und im 3ten Bd. S. 169 f. Oper. Amst. 1697. f.) — Wegen mehrer hieher gehörigen Schrift. s. die Biblioth. Rhetor. C. X. im 11ten Th. von C. G. v. Murr Journal zur Kunstgeschichte S. 135. — —

Von der poetischen Nachahmung, oder in näherer Beziehung auf Poesie: Bern. Partenio (Della Imitat. poetica, Lib. V. Ven. 1560. 4. Lat. etwas verändert und verm. Ebend. 1565. 4.) — In des Agn. Segni Rag. sopra le cose pertenenti alla Poet. Fir. 1581. 8. ist die erste Lezione der poetischen Nachahmung gewidmet. — Von des Ub. Nisieli Progin. poet. gehört die 79te des 4ten Bds. hieher. — J. J. Breitinger (Der 3te Abschn. des 1ten Th. s. Dichtkunst, S. 52 u. f. handelt von der Nachahmung der Natur.) — Joh. El. Schlegel (Von der Nachahmung, im 29ten und 31ten St. der Beytr. zur krit. Historie der deutschen Sprache, und verm. im 3ten Bd. S. 95. s. W. Von der Unähnlichkeit in der Nachahmung, im 5ten St. des 1ten Bds. der Neuen Beytr. zum Ver-

*) Mit diesem Artikel verbinde man den Artikel Natur.

Vergnügen des Verstandes und Witzes, und in s. W. Bd. 3. S. 163. — **Louis Racine** (De l'imitation des moeurs et des characteres, und de l'utilité de l'imitation et de la manière d'imiter, in Rücks. auf dramat. Charactere, in dem 3ten Bd. S. 193. und im 4ten Bd. S. 94 f. Reflex. sur la Poesie, Par. 1747. 12.) — **Rob. Hurd** (Bey s. Ausg. und Erklär. des Horazischen Briefes an die Pisonen, Lond. 1753. 8. 1766. 8. 3 Bd. Deutsch, Leipz. 1772. 8. 2 Bde. findet sich, Bd. 2. S. 95 d. Uebers. eine Abhandl. über die poetische Nachahm. und S. 215 eine von den Kennzeichen der Nachahmung.) — **J. Fdr. Marmontel** (Das 9te Kap. im 1ten Bde. s. Poet. franç. handelt du choix dans l'imitation.) — **Joh. Gottfr. Grohmann** (De Imitat. poet. quid sit censendum, Diss. Lips. 1791. 4.) — — Ueber die **Nachahmung im Drama** besonders; **J. J. Rousseau** (De l'imitation theatrale, Par. 1764. 8. und im 11ten Bd. S. 307 der Zweybr. Ausg. s. W. ist aus dem Plato gezogen.) — **Ungen.** (Discorsi sopra l'imitazione dramatica, Fir. 1765. 8.) — —

Von der **rednerischen Nachahmung**: **J. Lawson** (S. s. Lectur. concern. Oratory, Th. 1. S. 157. d. d. Uebers. Ausg. von 1777.) — **Jos. Priestley** (S. die 30te s. Vorlesung. S. 279. d. d. Uebers.) — —

Von der **Nachahmung in der Mahlerey**: **Chrstn. Lud. v. Hagedorn** (Von den Gränzen der Nachahmung, und von dem Charakter glücklicher Nachahmer, S. 85 und 97. s. Betracht. über die Mahlerey.) — **Jos. Reynolds** (Von der zu genauen Nachahmung der Natur; von der mahlerischen Nachahmung überhaupt, in s. Seven Disc. S. 68. und S. 193. Deutsch, im 16ten und 21 Bde. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. Von der Mahlerey, in so fern sie keine Nachahmung der Natur ist, ebend. im 35ten Bde. S. 1 u. f. Eine deutsche Abhandl. über eben diese Rede findet sich, ebend. Bd. 36. S. 1. welche vielleicht hätte ungedruckt bleiben können.) — —

Von der **Nachahmung in der Musik**: **Ad. Hiller** (Von der Nachahm. der Natur in der Musik, im 1ten Bde. S. 515 der Marp. Beytr. — **Casp. Ruez** (Sendschr. . . . über einige Ausdr. des H. Batteux von der Musik, ebend. Bd. 1. S. 273. und eine Beantwortung der folgenden Antw. ebend. S. 318. — **Overbeck** (Antwort auf das obige Sendschr. ebend. S. 312.) — **Th. Twining** (Von der Musik, als nachahmender Kunst, eine Abh. bey s. Uebers. der Poetik des Aristoteles.) — Ueber das, was Beattie in s. Neuen Philos. Versuchen (Bd. 1. S. 181. d. U.) von der Nachahmung in der Musik sagt, finden sich sehr feine Bemerkungen in N. Forkels Musikal. Bibl. Bd. 2. S. 247. — S. übrigens die Art. **Mahlerey in der Musik** und **Ausdruck**. — —

## Nachahmungen.
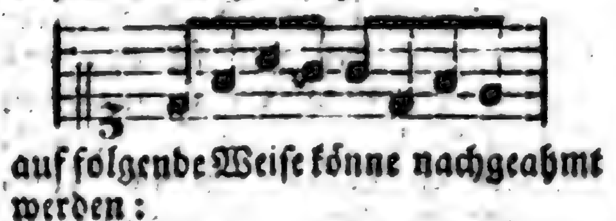
(Musik.)

Melodische auf einander folgende Sätze, die mehr oder weniger Aehnlichkeit unter einander haben. Insgemein werden sie nach dem lateinischen Ausdruk Imitationen genennt. Man bringet sie sowol in einer, als in mehreren Stimmen, bald mit strengerer, bald mit weniger genauer Aehnlichkeit an, und nennet sie deswegen strenge, oder freye Nachahmungen. Jene kommen meistens in Fugen und fugirten Sachen, diese in allen figurirten Tonstüken vor.

Wenn einmal ein melodischer Saz gefunden worden, der den Charakter der Empfindung, die man ausdrüken will, hat; so muß auch jeder ihm mehr oder weniger ähnliche Saz etwas von diesem Charakter an sich haben. Und da die singende Sprache, in Ansehung der Mittel sich bestimmt auszudrüken, unendlich eingeschränkter ist, als die redende: so mußte sie, um

um einen hinlänglichen Vorrath melodischer Gedanken von gutem Ausdruk zu bekommen, sich des Mittels der Nachahmung bedienen, um in einer Melodie die Einheit des Charakters zu erhalten. Tonsetzer von fruchtbarem Genie wissen zwar in einer Melodie mehrerley ganz verschiedene, aber im Charakter ähnliche Gedanken anzubringen: dennoch können sie die Nachahmungen nicht wol entbehren, und würden es auch nicht thun, weil es angenehm ist, denselben Gedanken in mehreren Wendungen und in verschiedenen Schattirungen zu hören. Darum muß jeder Tonsetzer sich der Nachahmungen auf eine geschikte Weise zu bedienen wissen. Am nothwendigsten aber sind sie in solchen Stüken, wo mehrere Hauptstimmen sind, wie in Duetten, Terzetten, in Trio und dergleichen Stüken. Denn ohne sie würde in diesen vielstimmigen Tonstüken entweder blos eine Hauptstimme seyn, welcher die andern nur zur Begleitung dieneten, oder es würde in den verschiedenen Hauptstimmen keine Einheit des Charakters angetroffen werden. Es ist also höchst nöthig, daß der Tonsetzer in den Nachahmungen wol geübt sey.

Mehrere ähnliche Säße zu finden, ist nun zwar an sich sehr leichte; aber wenn man dabey die erfoderliche Verschiedenheit der Harmonie beobachten und zugleich harmonisch rein setzen will, so stößt man gar oft auf nicht geringe Schwierigkeiten. Es braucht gar keine große Kenntniß zu sehen, daß dieser kurze Satz:
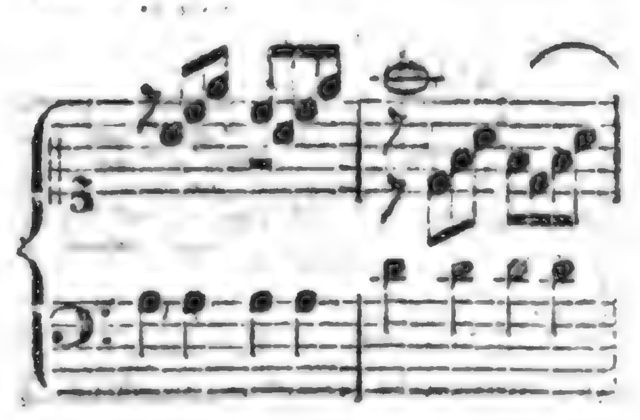


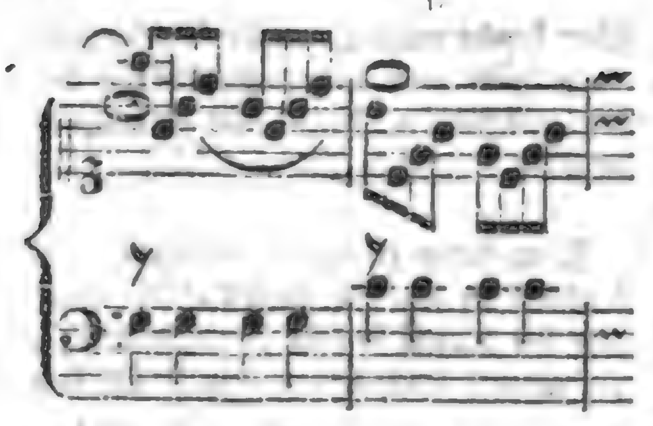
auf folgende Weise könne nachgeahmt werden:



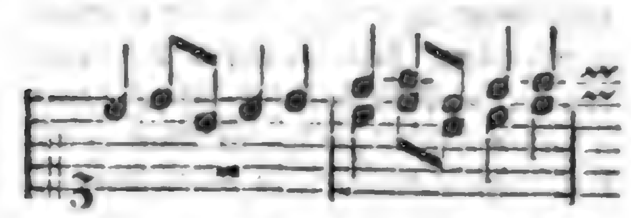
Aber beyde nach einander setzen, und einen Baß von guter Harmonie dabey anbringen, kann nur der Harmoniste.

Man kann jungen Tonsetzern, besonders in unsern Zeiten, da man sich die Kunst so sehr leicht vorstellt, nie genug wiederholen, daß sie sich mit anhaltendem Fleiß im reinen Contrapunkt üben; weil dieses das einzige Mittel ist, in Nachahmungen glüklich zu seyn. Zuerst also muß man sich im einfachen Contrapunkt festsetzen, und zu einer gegebenen Stimme, zu einem Cantus firmus mehrere, nach den Regeln des reinen Satzes, bald in gerader, bald in verkehrter Fortschreitung, bald in eben so vielen, bald in mehrern Noten verfertigen. Nur dadurch wird man zur guten Behandlung der Nachahmungen vorbereitet. Ist man hierin hinlänglich geübet, so muß man mit eben dem anhaltenden Fleiße die Uebungen im doppelten Contrapunkt vornehmen, durch den man unmittelbar die genauesten Imitationen erhält. Ohne lange Vorbereitung durch Ausübung beyder Arten des Contrapunkts ist es nicht möglich wahre Nachahmungen gut anzubringen. Denn daß sich einige seichte Tonsetzer einbilden, sie haben Nachahmungen gemacht, wenn sie einen nichtsbedeutenden Satz vermittelst kahler und zerriger Versetzungen (Transpositionen) des Basses in den Stimmen abwechselnd wiederholen, wie in diesem Beyspiele,
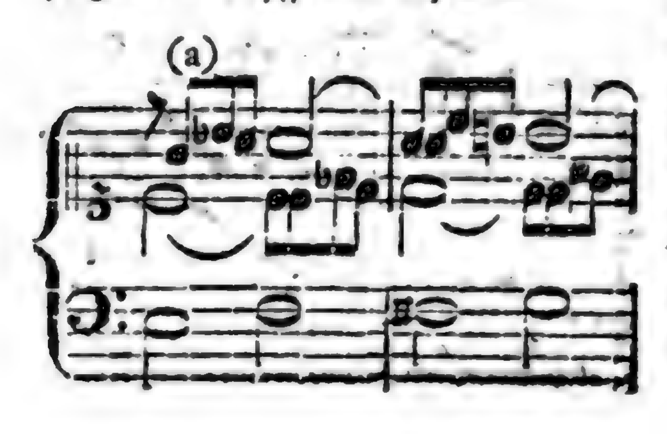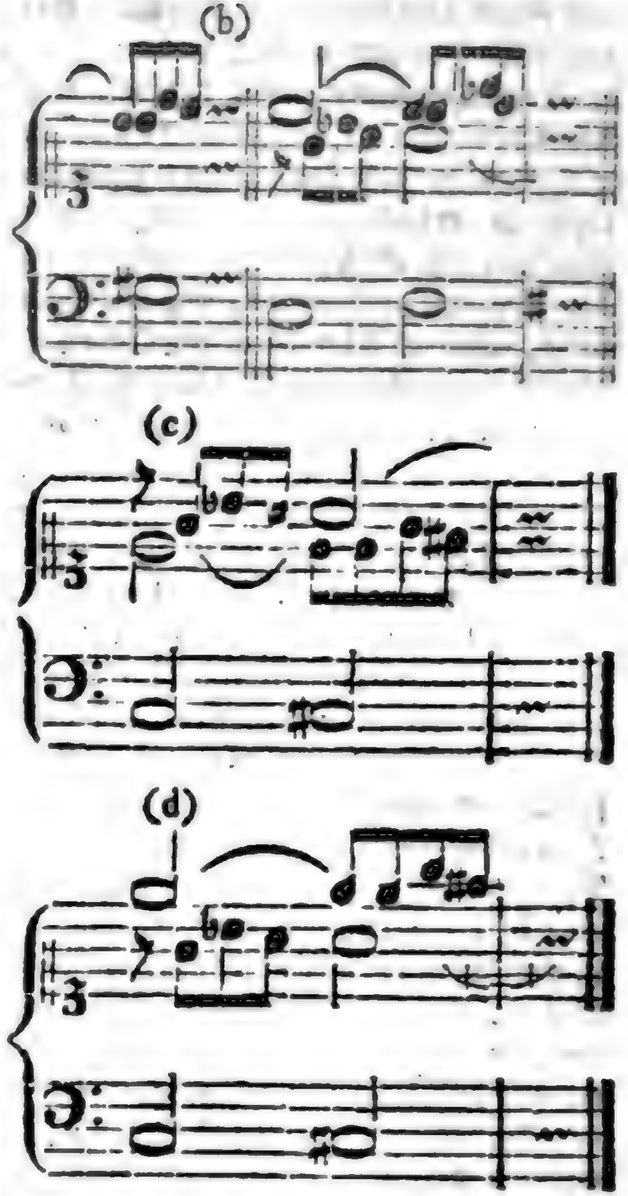




zeuget von ihrer Unwissenheit. Dergleichen vermeinte Nachahmungen dienen zu nichts, als ein Stük desto geschwinder abgeschmakt zu machen. Nicht viel besser sind die Wiederholungen eines Gedankens im Einklang oder in der Octave, ohne Veränderung der zum Grunde liegenden Harmonie, wie etwa folgendes:



Wahre Nachahmungen lassen uns einerley Stellen mit andern Harmonien, und mit veränderten Melodien andrer Stimmen hören, und dadurch bekommen sie ihre Annehmlichkeit. Man kann mit der Nachahmung in verschiedenen Intervallen, in der Secunde, Terz, Quart u. s. w. eintreten, und muß mit diesen Eintritten gehörig abzuwechseln wissen. Dazu aber ist, wie schon gesagt worden, die Wissenschaft des doppelten Contrapunkts unumgänglich nothwendig, weil eben dadurch diese verschiedenen Eintritte erhalten werden, wie aus folgenden Beyspielen erhellet.







Der Satz, der hier mit (a) bezeichnet ist, wird bey (b) im Contrapunkt der Octave genau nachgeahmet; bey (c) in dem Contrapunkt der Terz, und bey (d) im Contrapunkt der Decime. Dadurch erhält man den Vortheil, daß derselbe Satz in der Nachahmung fremd klinget, und daß die verschiedene Modulation dem Tonstük bey der Einheit der Gedanken die gehörige Mannichfaltigkeit verschaffet. Wir können jungen Tonsetzern keinen bessern Rath hierüber geben, als daß wir sie auf das fleißige Studiren der Grauischen Duette verweisen, wo sie die vollkommensten Muster der strengen Nachahmung bey dem schönsten Gesang, und der ungezwungensten Modulation antreffen.

In den Fugen ist es eine Hauptregel, daß jeder Zwischengedanken sich auf die Hauptsätze, den der Führer, oder der Gefährte hat, beziehen sollen. Dieses wird dadurch erhalten, daß man die Töne dieser Zwischensätze aus der Harmonie oder dem Gesang der Hauptsätze nimmt, wodurch die freye Nachahmung entsteht. Man sehe das im Artikel Fuge stehende Beyspiel, wo am Ende des vierten Takts ein solcher Zwischensatz angeht, der eine freye Nachahmung des Führers ist.

## Nachdruk.

(Schöne Künste.)

Man schreibet den Mitteln, wodurch wir in andern Vorstellungen oder Empfindungen erweken, Nachdruk zu, wenn sie eine vorzügliche Kraft haben, den Geist oder das Herz lebhaft anzugreifen. Wenn Cäsar dem Brutus, den er unter seinen Mördern gewahr wird, zuruft: και συ τεκνον, auch du mein Sohn! so liegt ein großer Nachdruk in dieser Art der Anrede. Der Nahme Sohn, den er seinem Mörder giebt, und der im Griechischen noch zärtlicher klinget, und selbst das sonst unbedeutende και geben dieser Anrede ungemeine Kraft zur Rührung. Der Nachdruk liegt hier in vielbedeutenden Nebenbegriffen, die durch diese Art des Ausdruks erwekt werden. Bisweilen entstehet er blos aus dem Ton, welchen die Worte in dem mündlichen Vortrage bekommen. In der Musik ist der Ton richtig angegeben, der genau die Höhe hat, die er haben soll; nachdrüklich aber wird er, wenn er mit mehr Stärke, oder Zärtlichkeit, oder mit einer andern, dem Ausdruk sehr angemessenen, Modification, bebend, oder gestoßen, oder geschleift, mit sich hebender oder mit sinkender Stimme, angegeben wird. In der Mahlerey ist ein Gegenstand richtig ausgedrükt, wenn Zeichnung und Farbe so sind, daß er mit Leichtigkeit erkannt wird: nachdrüklich aber wird er, wenn wir durch Zeichnung oder Farbe ein besonderes Leben, eine besondere Kraft der Deutung an ihm gewahr werden.

Die Werke der Kunst müssen überhaupt das an sich haben, daß sie mit Nachdruk auf die Vorstellungskraft oder auf die Empfindung wirken; und sie bekommen diese Kraft überhaupt durch die verschiedenen Arten des Aesthetischen, das darin liegt*). Aber von diesem allgemeinen Nachdruk ist hier nicht die Rede, sondern nur von dem, der einzele Stellen vor andern auszeichnet. Jeder Theil muß außer der Richtigkeit des Ausdruks, auch das Gepräge des guten Geschmaks haben, aber Nachdruk muß nur auf die wesentlichsten Theile gelegt werden. Wer jedes Einzele nachdrüklich machen will, wird im Ganzen gezwungen und ohne Nachdruk. So suchten die spätern griechischen Rhetoren, auch einige römische Schriftsteller, die nach der goldenen Zeit des Geschmaks kamen, jedem einzelen Gedanken eine schöne Wendung, oder eine andere ästhetische Kraft zu geben, um überall nachdrüklich zu seyn; und eben dadurch wurden sie unnatürlich, und sanken durch die Mittel, wodurch sie sich auf die Höhe ihrer Vorgänger schwingen wollten, tief unter dieselben herab. Auch in unsrer deutschen Litteratur zeigen sich schon hier und da Spuren dieses sinkenden Geschmaks: wir haben auch schon Schriftsteller, die in jeder einzelnen Redensart witzig, oder nachdrüklich, oder höchst empfindsam zu seyn suchen, und nicht bedenken, daß der Nachdruk im einzelen eine Würze sey, die mit sparsamer Hand einzustreuen ist; weil aus bloßem

*) S. Aesthetisch.

blossem Gewürze keine gesunde Speise kann gemacht werden.

Es gehöret eine reife Beurtheilung dazu, daß das Nachdrükliche nicht gemißbraucht, sondern nur auf die Stellen eines Werks gelegt werde, die ihrer Natur nach von vorzüglicher Wirkung seyn sollen. Hierüber lassen sich keine Regeln geben; der Künstler muß sich entweder bewußt seyn, oder durch ein vorzüglich richtiges Gefühl in dem Feuer der Begeisterung selbst, empfinden, wo eine vorzügliche Kraft nöthig sey. Die Mittel, den Nachdruk zu erreichen, sind sehr vielfältig, und liegen bald in dem Gegenstand selbst, bald in dem Ausdruk desselben. Jede Art der ästhetischen Kraft kann den Nachdruk bewirken. Der Künstler, dem es nicht an richtiger Urtheilskraft fehlet, wird in jedem besondern Fall eine gute Wahl derselben treffen. Der Dichter wird aus Betrachtung der Personen und der Umstände, für die er dichtet, bald in der roheren, bald in der feinern Empfindung; itzt in einem völlig natürlichen, dann in einem verfeinerten Ausdruk; einmal in einem wilden, ein andermal in einem gemässigten Rhythmus; bald in kühnern, bald in bescheidenen Figuren und Tropen den wahren Nachdruk zu finden wissen.

Ein neulicher Kunstrichter*) scheinet zu bedauern, daß unsre Dichter nicht mehr so durchaus nachdrüklich sind, wie die alten Celtischen Barden gewesen. Er scheinet zu wünschen, daß man itzt noch so dichtete, wie die nordischen Barden vor zweytausend Jahren gedichtet haben. Aber er hat nicht bedacht, daß bey einem Volke, wo die Vernunft schon merklich entwikelt und die Empfindung verfeinert worden, nicht alles blos rohes Gefühl seyn könne, und daß der Dichter in dem Geist seiner Zeit singen müsse. Jedermann wird gestehen, daß es für einen Irokesen eine höchst reizende Sache sey, aus dem Hirnschädel seines Feindes starkes Getränk zu trinken und dabey wilde Siegeslieder anzustimmen, wo Ton, Rhythmus und Worte von der heftigsten Leidenschaft angegeben werden. Aber wir sind nicht Irokesen, unsre Krieger sollen nicht in die Wuth gesetzt werden, das Blut der erschlagenen Feinde zu trinken, oder ihr Fleisch zu braten. Die Schlüsse des Verfassers führen noch weiter, als er selbst denkt, denn sie beweisen, daß die Dichter nicht singen, sondern brüllen und heulen müßten, wie der noch ganz wilde Mensch in der Leidenschaft wird gethan haben. Denn ohne Zweifel ist das unartikulirte Heulen noch weit nachdrüklicher, als die ausgesuchteste Klage in bedeutenden Worten. Es geht also gar nicht an, daß man sich zur Regel mache, in den Künsten durchaus den größten Nachdruk zu suchen. Daraus würde folgen, daß man auf der Schaubühne bisweilen die Menschen lebendig schinden müßte; denn dieses wäre doch an sich betrachtet das nachdrüklichste Mittel, Schreken und Abscheu zu erweken.

Der Nachdruk, der in den Werken der redenden Künste und der Musik aus dem Vortrag entstehet, verdienet ein besonderes Studium. Die kräftigsten Stellen können durch den Mangel des Nachdruks im Vortrag schwach werden. Die Hauptkunst des guten Vortrags besteht in dem gehörigen Nachdruk, durch den sich einige Theile vor andern auszeichnen. Davon aber wird an einem andern Orte besonders gesprochen werden *).

*) Der Verfasser der Briefe über den Oßian in dem Werkchen, das unter dem Titel: „Von deutscher Art und Kunst," in Hamburg herausgekommen ist.

*) S. Vortrag.

# Nachläßigkeit.

(Schöne Künste.)

Es giebt in Bearbeitung der Werke der Kunst eine Nachläßigkeit, die Unvollkommenheit und Mangel zeuget, und eine andere von guter Würkung, die deswegen von Cicero negligentia diligens, die wolüberlegte Nachläßigkeit, genennt wird: jene ist würklich, liegt im Künstler, und verstellt sein Werk; diese ist nur scheinbar von guter Würkung in dem Werke. Die würkliche, tadelhafte Nachläßigkeit ist Mangel des Fleißes und der Genauigkeit, jedem Theile des Werks die in Rücksicht auf das Ganze ihm zukommende Vollkommenheit zu geben; sie entstehet aus dem Nachlassen der Bestrebung richtig zu handeln oder zu verfahren. Es ist nicht Nachläßigkeit, wenn in einer Landschaft entfernte Gegenstände weder mit Fleiß ausgezeichnet, noch durch Licht und Schatten und alle Mittelfarben naher Gegenstände ausgemahlt sind. Wenn der Mahler die Landschaft so mahlt, wie sie ihm in der Natur erscheint, so muß man ihn deswegen, daß nicht jedes für sich deutlich und bestimmt ist, keiner Nachläßigkeit beschuldigen. Nachläßig aber ist der, der aus Trägheit, oder aus Leichtsinn, entweder dem Ganzen, oder einem Theil, nicht alle Vollkommenheit giebt, die sie nach der Absicht haben sollten; auch der Stolz des Schriftstellers, wie einer unsrer Kunstrichter wol anmerket*), der für seine Leser, nachdem er einmal im Besitz ihrer Bewundrung zu seyn glaubt, alles für gut genug achtet, verleitet zur Nachläßgkeit.

Die Nachläßigkeit betrifft entweder die Materie, die Gedanken und Bilder, die der Künstler zu seinem Werke zu erfinden und zu wählen hat, oder blos die Darstellung, den Ausdruk und die Ausbildung derselben. Im ersten Falle kann sie leicht unreife, nur halb richtige, unbestimmte Gedanken, übel gewählte Bilder hervorbringen; im andern Falle wird der Künstler halb unverständlich, oder verworren, oder er sagt wol gar etwas anders, als er gedacht hat. Es läßt sich kaum ausmachen, welche der beyden Arten der Nachläßigkeit schlimmer sey; vor beyden soll sich der Künstler, so viel immer möglich ist, in Acht nehmen.

Junge, im Denken und Erfinden noch wenig geübte Künstler, sind deswegen in der Wahl oft nachläßig; weil sie ihrem Gefühl, und dem ersten Eindruk, den die Sachen auf sie machen, zu viel trauen. Sie halten etwas für wahr, weil sie die Sachen nur einseitig, oder aus einem zu eingeschränkten Gesichtspunkte, betrachten; oder für schön, weil sie noch höhere Schönheit in derselben Art noch nicht gefühlt haben. Dieses zeuget eine Zuversichtlichkeit, aus welcher die Nachläßigkeit in der Wahl entsteht. Das Wahre hat, wie das Schöne und Gute, mehrere Seiten, und ändert gar oft seine Natur nach der Verschiedenheit der Gesichtspunkte. Es gehöret lange Erfahrung und viel Uebung dazu, sich überall in den besten, oder eigentlichsten Gesichtspunkt zu setzen, aus dem die Sachen am richtigsten zu beurtheilen sind. Darum kann man junge Künstler und Kunstrichter nicht genug vor dem Leichtsinn in Beurtheilung, der die Nachläßigkeit in der Wahl hervorbringt, warnen. Mancher gute Künstler und Schriftsteller würde sehr viel dafür hingeben, wenn er seine ersten, aus Uebereilung hingesetzten Gedanken wieder zurüknehmen könnte. Zuerst ist es ihnen unbegreiflich, wie andere daran etwas aussetzen können; nachher aber, wenn sie erst mehr Kenntniß

*) S. Schlegels Batteux in den Anmerkungen über das 5. Cap. des 2ten Theiles.

niß der Sachen bekommen haben, begreifen sie nicht mehr, wie sie selbst so zuversichtlich bey der Sache haben seyn können.

Die Nachläßigkeit in Darstellung und Bearbeitung der Gedanken hat oft ein zu grosses Feuer der Begeisterung zum Grunde, in welcher man alles bestimmt, lebhaft, schön sieht oder empfindet, und sich einbildet, daß man es eben so ausdrüke, obgleich der Ausdruk gar sehr weit hinter der Empfindung zurüke bleibet. Dagegen verwahrt man sich durch eine fleißige Ausarbeitung, wovon anderswo gesprochen worden *).

Die Nachläßigkeiten, die sich in einem sonst mit Fleiß und guter Ueberlegung verfertigten Werke, in wenigen einzelnen Stellen finden, machen zwar allemal um so mehr widrige Fleken, je schöner und vollkommener das Werk überhaupt ist; aber sie verdienen einige Nachsicht, weil es schwerlich irgend einem Menschen gegeben worden, nie nachzulassen. So sehr es also gut zu heißen ist, wenn ein Kunstrichter, nachdem er einem guten Werk hat Gerechtigkeit wiederfahren lassen, die nachläßigen Stellen desselben mit Bescheidenheit rüget; so ungerecht und unverständig ist es, wenn er in einem solchen Werk blos die Nachläßigkeiten aufsucht und sie dermaßen ahndet, als wenn das ganze Werk durchaus schlecht wäre. Ein Vergehen, dessen sich viele Kunstrichter, entweder aus Partheylichkeit, oder aus Eitelkeit nur gar zu oft schuldig machen.

Die überlegte Nachläßigkeit, deren wir oben erwähnt haben, bestehet darin, daß unwichtige, aber doch des Zusammenhanges, oder andrer Umstände halber nothwendige Theile mit wenig Fleiß oder ohne Genauigkeit hingeworfen werden, damit die Aufmerksamkeit sich nicht darauf verweile. So behandelt der Mahler gar oft die Nebensachen etwas nachläßig, damit es ihm nicht gehe, wie dem Gerhard Dow, oder dem Franz Mieris, deren Gemählde gar oft die Bewunderung unverständiger Liebhaber in Nebensachen erhalten haben, da die Hauptsachen unbemerkt geblieben sind. Auf eine ähnliche Weise geht es dem ältern Adam, von welchem in Sans-Soußi vier Gruppen, die vier Elemente vorstellend, sind. Die meisten Menschen sehen in der Gruppe, die das Wasser vorstellt, blos das fein und künstlich in Marmor ausgearbeitete Fischernetz, und werden davon so eingenommen, daß sie auf das Ganze und auf die Erfindung gar nicht achten. Also wäre es viel besser gewesen, das Netz nachläßiger zu bearbeiten. So findet man, daß die alten Bildhauer und Steinschneider gar oft die Nebensachen mit Nachläßigkeit behandelt haben. Der Redner, der in einer Widerlegung schwache Nebenbeweise seines Gegners mit eben der Genauigkeit zergliedern und widerlegen würde, als die Hauptbeweise, würde seiner Sache sehr schaden.

Eines der größten Geheimnisse der Kunst besteht darin, daß die Gemüther durch die Kraft und Richtigkeit in den Hauptsachen so sehr eingenommen werden, daß die Nachläßigkeit in Nebensachen ihnen nicht merklich werde. Oft stellen wenige Meisterzüge ein Bild mit so großer Lebhaftigkeit vor unser Auge, daß wir selbst, ohne es zu wissen, das übrige, was zur Genauigkeit der Nebensachen nöthig ist, hinzudenken, und gar nicht merken, daß etwas fehlet.

*) S. Ausarbeitung.

# Nachtstük.

(Mahlerey.)

Sind Gemählde, deren Scene weder Sonne noch Tageslicht empfängt, sondern nur durch Fakeln oder angezün-

zündete Lichter unvollkommen erleuchtet wird. In dem Nachtstük werden die Stellen, wo das Licht nicht unmittelbar hinfällt, durch keine merkliche Wiederscheine erleuchtet, es sey denn, daß sie ganz nahe an dem Lichte liegen. Alle eigenthümlichen Farben, deren eigentliche Stimmung von dem natürlichen Tageslicht, oder Sonnenschein herkommt, verlieren sich in dem Nachtstük, das alle Farben ändert. Alles nimmt den Ton des künstlichen Lichtes an, der bald röthlich, bald gelb, bald blau ist; nach Beschaffenheit der Materie, wodurch das brennende Licht unterhalten wird.

Daraus folget, daß das Nachtstük dem Auge durch den so mannichfaltigen Reiz der Farben nie so schmeicheln werde, als ein anderes Stük; und in der That sind die meisten Nachtstüke so, daß ein nach Schönheit der Farbe begieriges Auge wenig Gefallen daran findet. Ich selbst gestehe, daß ich ein allgemeines Vorurtheil gegen alle Nachtstüke gehabt, bis ich in der Gallerie zu Düsseldorf die fürtrefflichen Stüke des Schalken gesehen habe, wo man weder den Reichthum der Farben, noch die Harmonie derselben vermißt.

* * *

Zu Ausführung von Nachtstücken finden sich gute Lehren im 18ten und 19ten Kap. des 5ten Buches von Lairesse großen Mahlerbuche, Bd. 2. S. 66. unter den Aufschriften: Abhandlung des Mondes, wegen seiner Anwendung in der Mahlerey — und Abhandlung von der Nacht, und den gemachten Lichtern, von Fakeln, Lampen, Kerzen, Feuer. —

## N a i v.

(Schöne Künste.)

Es ist schwer den Begriff dieses Worts festzusetzen, das so vielfältig nur willkührlich gebraucht wird; das einmal etwas lächerliches, ein andermal etwas rührendes und liebenswürdiges ausdrükt. Es scheinet überhaupt, daß das Naive eine besondere Art des natürlich Einfältigen sey, und daß dieses alsdenn naiv genennt werde, wenn es gegen das Verfeinerte und Ueberlegte, das einmal schon wie zur Regel angenommen worden, merklich absticht. Ein Mensch, der fern von der größern gesellschaftlichen Welt erzogen worden, der von den feineren Lebensregeln, von der raffinirten, aber zur Gewohnheit gewordenen Höflichkeit und dem ganzen Ceremonialgesetz der feineren Welt nichts weiß, der nur auf sich selbst, und nicht auf das, was andere von ihm denken mögen, Acht hat; ein solcher Mensch wird in den meisten Gesellschaften etwas lächerlich scheinen, nach ihren Urtheilen ins Grobe fallen, aber naiv genennt werden. Doch mit eben dieser Benennung werden auch viele Gedanken, Empfindungen und andere Aeußerungen einer Sevigne' belegt; die zwar immer in der großen Welt gelebt hat, und der das ganze Gesetzbuch der galanten Welt bis auf den geringsten Artikel bekannt war, die aber sich gar oft den richtigen Vorstellungen und natürlich edeln Empfindungen ihres eigenen Charakters überlassen hat, welche nichts von dem Modegepräng dessen, was bey ähnlichen Veranlassungen die feinere Welt zu äußern pflegte, an sich hatten.

Von welcher Seite her man das Naive untersucht, so zeiget sich, daß es seinen Ursprung in einer mit richtigem Gefühl begabten, von Kunst, Verstellung, Zwang und Eitelkeit unverdorbenen Seele habe. Die Einfalt und Offenherzigkeit im Denken, Handeln und Reden, die mit der Natur übereinstimmt, und auf welche nichts willkührliches, oder gelerntes von außenher den geringsten

Einfluß hat, in sofern sie gegen das feinere, überlegtere, mit aller Vorsichtigkeit das Gebräuchliche nicht zu beleidigen abgepaßte, absticht, scheinet das Wesen des Naiven auszumachen. Es äußert sich in Gedanken, im Ausdruk, in Empfindungen, in Sitten, Manieren und Handlungen.

In Gedanken, oder der Art sich eine Sache vorzustellen, scheinet mir folgendes bis zum Erhabenen naiv. Adrast kommt mit den Müttern der vor Theben erschlagenen Jünglinge zum Theseus, ruft ihn um Hülfe gegen den Creon an, der nicht erlauben will, daß die Erschlagenen begraben werden. Theseus, anstatt dem Adrast seine Bitte sogleich zu gewähren oder abzuschlagen, macht sehr viel Worte, ihm zu beweisen, daß er sich in diesen Krieg gar nicht hätte einlassen sollen. Hierauf giebt ihm Adrast diese naive Antwort.

„Ich bin nicht zu dir gekommen, als zu einem Richter meiner Thaten, sondern als zu einem Arzt meines Uebels. Ich suche keinen Rächer meiner Vergehungen, sondern einen Freund, der mich aus der Verlegenheit ziehe. Willst du mir meine billige Bitte versagen, so muß ich mirs gefallen lassen; denn zwingen kann ich dich nicht. Kommet also, ihr unglüklichen Mütter, und kehret zurüke; werfet diese unnütze Zeichen, wodurch Supplicanten sich ankündigen, weg, und rufet den Himmel zum Zeugen an, daß eure Bitte von einem König verworfen worden, der unser Blutsverwandter ist *).“

Dies ist geradezu, was der richtigste natürliche Verstand, und die Einfalt der Empfindung in diesem Fall eingaben. Diese äußert Adrast, ohne die vorsichtige Bedenklichkeit, daß er den Theseus dadurch beleidigen könnte; ohne die feinern Köpfen gewöhnliche Vorsicht, sich bey dem, den man um Hülfe anspricht, einzuschmeicheln, legt er das Ungereimte in dem Betragen des Theseus an den Tag, gerade so wie er es empfindet; ohne zu bedenken, daß vielleicht Theseus viel Umstände machte, um seine Hülfe dadurch mehr gelten zu machen, nimmt er es, als für eine unwiederrufliche Weigerung an, und geht davon.

Das Naive im Ausdruk besteht in Worten, die geradezu die Gedanken, oder die Gesinnungen der Unschuld ausdrüken, aber durch spitzfündige oder schalkhafte Anwendung einen nachtheiligen Sinn haben können, an den die redende Person aus Unschuld, oder Unwissenheit nicht gedacht hat. Die Schalkhaftigkeit findet darin etwas Ungesittetes oder Grobes, wo blos Unschuld und edle Einfalt ist.

Empfindungen und deren Aeußerung in Sitten und Manieren sind naiv, wenn sie der unverdorbenen Natur gemäß, und, obgleich der feineren Verdorbenheit des gangbaren Betragens zuwider, ohne Rükhaltung, ohne künstliche Verstekung, oder Einkleidung, aus der Fülle des Herzens herausquellen. Beyspiele davon findet man überall in Bodmers epischen Gedichten aus der patriarchischen Welt; in den Epopöen des Homers, und in den Idyllen des Theokritus und unsers Geßners. Es hat auch in zeichnenden Künsten, im Tanz, in den Gebehrden und Stellungen der Schauspieler statt. Nichts ist unschuldsvoller, naiver und gegen unsre künstliche Manieren abstechender, als die verschiedenen Stellungen und Gebehrden, die Raphael der Psyche in den Vorstellungen ihrer Geschichte im farnesischen Pallaste gegeben hat.

Das Naive macht keine geringe Classe des ästhetischen Stoffs aus; es ist nicht nur angenehm, sondern kann bis zum Entzüken rühren.

*) Eurip. Ἱκετιδες.

Des-

Deswegen, sind blos in dieser Absicht die Werke des Geschmaks, darin durchaus naive Empfindungen und Sitten vorkommen, höchst schätzbar; weil sie den Geschmak an der edlen Einfalt einer durchaus guten und liebenswürdigen Natur unterhalten und verstärken.

Das Naive in den Gedanken thut da, wo man überzeugen, entschuldigen oder widerlegen will, die größte Würkung; denn es führet das Gefühl der Wahrheit unmittelbar mit sich. In der Elektra des Sophokles wird diese unglükliche Tochter des Agamemnons von der Clytemnestra beschuldiget, sie suche durch ihre Klagen ihrer Mutter Reden und Handlungen verhaßt zu machen. Hierauf giebt Elektra diese höchst naive Antwort, die keiner Gegenrede Raum läßt. „Diese Reden kommen von dir, nicht von mir her, du thust die Werke, die ich blos nenne *).“ Sehr naiv und eben dadurch überzeugend ist auch folgendes; wiewol das Weitschweifende dieser Stelle vielleicht zu tadeln wäre. Pseudolus giebt seinem verliebten jungen Herrn, den er durch sein vieles Fragen verdrießlich gemacht hat, folgende Antwort:

> Si ex te tacente fieri possem certior,
> Here, quae miseriae te tam misere macerant,
> Duorum labori ego hominum parsissem lubens,
> Mei te rogandi et tui respondendi mihi.
> Nunc quoniam id fieri non potest, necessitas
> Me subigit, ut te rogitem**).

Der Redner, dem es gelinget den wahren Ton der Einfalt und des naiven Denkens zu treffen, kann versichert seyn, daß er überzeuget. Dieser Ton ist vornehmlich in der äsopischen Fabel nothwendig, wo der Dichter oft die Person eines einfältigen und leichtgläubigen Menschen annehmen muß, um seinen Leser treuherzig zu machen.

Es giebt auch eine schalkhafte angenommene Naivetät, die in der spottenden Satyre ungemein gute Würkung thut, das Lächerliche andrer recht ans Licht zu bringen. Swifft ist darin der größte Meister; und Liscov hat mit der verstellten naiven Einfalt, mit welcher er die Philippi und Sivers beurtheilet, diese Helden höchst lächerlich gemacht. In der Comödie kann dieses zur Demüthigung der Narren von sehr großer Würkung seyn. Denn was ist empfindlicher, als von der Einfalt selbst lächerlich gemacht zu werden?

Ich begnüge mich hier mit diesen wenigen Anmerkungen über das Naive, um das Vergnügen zu haben, hier einen Aufsatz über diese Materie einzurüken, den mir einer unsrer ersten Köpfe vor vielen Jahren zu diesem Behuf zugeschikt hat. Der itzt berühmte Verfasser schrieb ihn zu einer Zeit, da er noch jung war; aber man wird ohne Mühe darin das sich entwikelnde Genie antreffen, welches gegenwärtig sich in seinem vollen Glanze zeiget. Hier ist er Wort für Wort.

* * *

Ich wundere mich nicht, daß der Brief über die Naivetät im 3ten Theil des Cours des Belles-Lettres des Abts Batteux ihnen so wenig als das, was Bouhours vom Naiven sagt, eine Gnüge gethan hat. Alles was Herr Batteux über diese Materie geschrieben hat, dienet vortrefflich, sie noch verworrener zu machen, als sie dem Leser vorher hat seyn können. Statt bestimmter Begriffe werden wir mit Bildern, Gleichnissen und Gegensätzen abgefertiget; und wenn wir eine Erklärung verlangen, so antwortet man uns: die Naivetät beste-

*) Soph. El. vs. 626. 627.

**) V. Pseudol. Act. I. Sc. 1.

bestehet in der Kürze — in einer solchen Anordnung der Worte, Glieder und Perioden, die dem Endzwek des Redenden gemäß ist. Nach der letzten Erklärung sehe ich nicht, warum die Reden eines Parlamentsadvocaten nicht eben so naiv seyn mögen, als die Briefe der Sevigne'oder der schönen Zilia. Ich will mich die Schwierigkeit, die von der Zärtlichkeit dieser Materie entsteht, nicht abhalten lassen, einen Versuch zu machen, sie genauer zu behandeln, und die Quelle und eigentliche Beschaffenheit des Naiven aufzusuchen. Es wird alsdenn leicht seyn, das Naive des Ausdruks zu bestimmen, wenn wir erst ausgemacht haben, was die Naivetät der Gedanken ist. Ich werde aber mit meiner Untersuchung weit oben anfangen müssen.

Die Rede soll eigentlich ein getreuer Ausdruk unsrer Empfindungen und Gedanken seyn. Die ersten Menschen haben bey ihren Reden keinen andern Zwek haben können, als einander ihre Gedanken bekannt zu machen; und wenn sie und ihre Kinder die angeschaffne Unschuld bewahret hätten, so wäre die Rede nach ihrer wahren Bestimmung ein offenherziges Bild dessen, was in eines jeden Herzen vorgegangen wäre, und ein Mittel gewesen, Freundschaft und Zärtlichkeit unter den Menschen zu unterhalten. Jedermann weiß, daß die Sprache von den itzigen Menschen meistentheils gebraucht wird, andern zu sagen, was sie nicht denken noch empfinden, so daß die Rede demnach sehr selten ein Zeichen ihrer Gedanken ist. Diese große Veränderung muß unstreitig die Folge einer wichtigen Veränderung im Inwendigen der Menschen seyn. Diese müssen Empfindungen, Gedanken und Absichten haben, welche sie einander nicht zeigen dürfen. In der That ist die menschliche Natur von ihrer Bestimmung und schönen Anlage so stark abgewichen, daß in dem Innern des Menschen, an die Stelle der liebenswürdigen Neigungen, anstatt der Unschuld, Gerechtigkeit, Mäßigkeit, Menschenliebe — Bosheit, Unbilligkeit, Unmäßigkeit, Neid und Haß getreten; und im Aeußerlichen die Einfalt dem Gezwungenen, die Offenherzigkeit der Verstellung, die Zärtlichkeit der kaltsinnigen Höflichkeit hat weichen müssen. So bald die Menschen von einander betrogen worden, mußte sich ein allgemeines Mißtrauen unter ihnen zeigen. Weil sie aber doch in Gesellschaft zu leben sich gemüßiget sahen, so erfanden sie allerley Mittel sich einander zu verbergen, sich in Acht zu nehmen, einander auszuforschen u. s. f. Und weil man anstatt der herzlichen und brüderlichen Zuneigung, die eigentlich unter den Menschen herrschen sollte, etwas anders haben mußte, das ihr von außen ähnlich sehen, im Grund aber ganz das Gegentheil seyn möchte, so erfand man die Höflichkeit, das Ceremoniel, und alles was dazu gehört. Seit der Zeit ist die Rede der Menschen insgemein weitläuftig, sinnleer, doppelsinnig, unbestimmt, gekräuselt, steif und affectirt worden. Eine Gesellschaft kann etliche Stunden mit aller ersinnlichen Artigkeit und mit beständiger Bewegung der Lippen nichts reden — Todfeinde können einander vertraulich und liebreich unterhalten — einer kann mit großem Wortgepräng von der Frömmigkeit, oder andern Tugenden reden, die er doch nie selbst empfunden hat; man kann itzo aus den äußerlichen Zeichen der Freude oder Traurigkeit, der Freundschaft oder des Hasses, mit schlechter Zuversicht auf die wahre Gemüthsverfassung einer Person schließen; denn man hat den Affekten selbst eine Sprache vorgeschrieben, von der die Natur nichts weiß.

Bey solchen Menschen würden wir die Naivetät, welche eine Eigenschaft der schönen Natur ist, vergeblich suchen. Lassen sie uns in die glüklichen Wohnungen des ersten Paares, oder auch in die einfältigen und freyen Zeiten der frommen Patriarchen zurükgehen, dort werden wir sie mit der Unschuld gepaart finden. Wir werden sie in den Herzen und in der Sprache solcher Menschen finden, die ihrer Bestimmung gemäß, eine heilige Liebe gegen ihren göttlichen Wohlthäter, und eine allgemeine Zuneigung gegen ihre Mitgeschöpfe tragen, die einen unverderbten Geschmak am Schönen und Guten haben, und alle ihre sanften und harmonischen Begierden nach demselben richten. In solchen Herzen kann kein Mißtrauen, keine Verstellung Platz haben; alle ihre Handlungen und Reden haben etwas offenherziges und ungekünsteltes. Sie dürfen ihre Gedanken Gott zeigen, warum nicht den Menschen? Sie haben nicht nöthig ihre Affekten zu hinterhalten, denn sie sind gut; ihre Worte müssen ihr Herz ausdrüken, oder ihre Augen und Gesichtszüge würden ihren Lippen widersprechen. Die Reden solcher Leute sind aufrichtig, wahr, kurz und kräftig, wie ihr Inwendiges unschuldig und edel ist; sie sind herzrührend, weil sie vom Herzen kommen. Sie wissen nichts von Moden und Manieren, nichts von allen den Einschränkungen, dem Zwang, welchen das Mißtrauen der Aufführung, ja den Gebehrden der verderbten Menschen anlegt, nichts von der falschen Scham, über Dinge zu erröthen, die an sich gut, unschuldig sind. Und dieses ist dann, meiner Meynung nach, das Naive in den Sitten, der Denkart und den Reden der Menschen. Je näher einer diesem Stand der schönen Natur ist, desto mehr hat er von dieser liebenswürdigen Naivetät.

Ich glaube, daß ich es kühnlich für eine allgemeine Erfahrung ausgeben darf, daß die Naivetät allemal mit einer gewissen äußerlichen, sichtbaren Anmuth verknüpft ist, die man nicht definiren, aber vermittelst eines feinen Geschmaks ganz klar empfinden kann. In der poetischen Sprache könnte man von diesem je ne sai quoi sagen, es sey der Widerschein eines schönen Herzens. Ohne Zweifel hat diese Anmuth ihren Grund, sowol in der ersten Anlage des Körpers, als auch in der Uebung in edlen und harmonischen Gemüthsbewegungen, welche eine große Kraft haben, einem sonst nicht schönen Gesicht eine Lieblichkeit zu geben, die weit über den leblosen Glanz der Farben, oder über die Regelmäßigkeit der Züge an einem geistlosen Bilde geht. Sie sehen hieraus, mein Herr, wo die Naivetät vornehmlich statt hat, nämlich bey ganz unschuldigen und kunstlosen Sitten, da die Tugend mehr vom Instinkt, als von deutlichen Ueberlegungen getrieben wird, und in Reden, Affekten und Thaten, welche man solchen Leuten beylegt. Diese Eigenschaft ist von einer schönen Seele unzertrennlich; sie ist daher auch von einer groben bäurischen Einfalt, die man vielmehr Dummheit heißen sollte, so sehr unterschieden, als von der Affektation; so wie die Reinlichkeit gleichweit von Pracht und Unsauberkeit absteht. Die Schäferspiele des Herrn Gottscheds können deswegen keinen Anspruch auf die Naivete machen, obgleich seine Greten und Hanse die Sprache des gemeinsten Pöbels reden.

Der Noah und manche andere Gedichte von demselben Verfasser sind von Beyspielen des Naiven voll. Der Charakter der Sunith in der Sündfluth, die Liebesgeschichte der Dina, die Kerenhapuch im Noah u. s. w. sind schöne Beweise, wie liebenswürdig die ungeschmükte schöne

Natur ist, ja wie reizend sie so gar durch die Wolke hindurchscheint, die eine Vergehung der Unvorsichtigkeit vor ihre Schönheit ziehet. Ein jeder empfindlicher Leser wird eine zärtliche Gewogenheit gegen Sunith fühlen, da sie ihrer Mutter mit einer so edlen Offenherzigkeit ihre geheimsten Gedanken entdeket, und sich gar keine Mühe giebt, durch besonders ausgesuchte Worte ihre Neigung zu beschönigen oder zu decken, als ob sie sich heimlich bewußt wäre, daß sie verborgen bleiben sollte. Ja wie erhaben wird sie durch das aufrichtige Geständniß, das sie dem Dison von der Liebe, die sie zu ihm getragen, macht? Sie darf sich nicht scheuen einem Liebhaber, den sie eben itzt unwürdig findet, ihre vorige Neigung zu gestehen, weil sie sich auf die Stärke ihres Herzens verlassen kann, welches durch ein solches Geständniß von dem Haß gegen die Laster ihres Liebhabers nichts nachließ. Die Briefe einer Peruvianerin sind vornehmlich wegen ihrer Naivete unvergleichlich schön. Man glaubt die sanfte Stimme der Natur zu hören, wenn Zilia redet. Wir sehen in die innersten Gänge ihres zärtlichsten Herzens, wir sind bey der Entwiklung ihrer Gedanken, wir nehmen alle ihre Empfindungen an. Wir weinen wie sie weint, und in der äußersten Bangigkeit ihres Schmerzens glauben wir wie sie, einen Anfang der Vernichtung zu fühlen. Unser Gedächtniß sagt uns, daß wir in der Liebe, in der Traurigkeit, in der Verwundrung oder Bestürzung, in einem angenehmen Hayn, u. s. w. wie sie empfunden haben; wir wundern uns nur, daß sie die zarten Empfindungen beschreiben kann, die wir für namenlos gehalten, weil wir sie nicht so lebhaft und mit so vieler Apperception fühlten, als sie. Denn eben diejenigen Personen, bey denen am meisten Naivete ist, haben für das Schöne und Freudige sowol als für das Unangenehme die stärkste Empfindlichkeit; und weil sie wenig äusserliche Zerstreuungen, und viel innerlichen Frieden haben, so wendet sich die Schärfe ihres Geistes mehr auf sich selbst, sie gehen mehr mit ihren eigenen Gedanken um, sie hören ihre leisesten Regungen, und können in ihren Vorstellungen ungestörter und weiter fortgehen, als andre. Daher sind auch Personen von dieser Art allemal Original. Zwar ein jeder Mensch würde sich gar merklich als Original vor den andern ausnehmen, wenn nicht Verstellung, Zwang, Nachahmung, Moden und dergleichen unter uns so gemein und in gewissem Maaß unvermeidlich wären. Wo nun keine Verstellung, keine Nachäffung, keine Furcht vor Mißdeutung — ist, da kann es nicht fehlen, eine solche freye Seele muß in ihren Empfindungen und Urtheilen sehr viel eigenes äußern. Die Unwissenheit ist noch eine Beschaffenheit, die mit der Naivete mehr oder weniger verbunden ist. Diese Unwissenheit ist zum Theil glüklich, sie ist ein Mangel an häßlichen Auswüchsen, oder überflüßigen und der angebornen Schönheit hinderlichen Zierrathen — zum Theil ist sie eine Leerheit, die der Geist mit einigem Mißvergnügen in sich fühlet, und sich daher bestrebt sie auszufüllen. Deswegen sind naive Personen allezeit neugierig, wie wir dieses an Miltons Eva, an Zilia, Sunith oder Dina sehen können.

Es ist nothwendig mit dem Naiven in Sitten und Gemüthsbewegungen verbunden, daß die Personen, welche so glüklich sind, gleichsam unter den Flügeln der Natur zu leben, von einer großen Menge Sachen und Namen, welche letztere zum Theil nichts, zum Theil nichts gutes bezeichnen, gar nichts wissen. Ihre Sprache muß daher viel kürzer und eigentlicher

cher seyn, als die unsrige. Sie wissen nichts von einer unzählbaren Menge überflüßiger Nothwendigkeiten, nichts von eben so vielen Wörtern, die man erfinden mußte, böse Neigungen und Absichten zu masquiren, oder wenigstens das Ohr mit dem Laster zu versöhnen. Sie nennen die Dinge mit ihren rechten Namen; ihre Reden haben mehr Kürze, ihre Sätze mehr Rundung, und überhaupt ihre Gedanken ganz besondere Wendungen. Dieses ist die vornehmste Ursache, warum die Sprache der Naivete so einfältig, eigentlich und ausdrükend ist; so wie sie, als ein wahrhaftes Bild ihres schönen Herzens, nett bey allem Mangel an Schmuk, und edel bey aller Nachläßigkeit ist. Uebrigens würde man sich irren, wenn man dieser einfältigen Sprache alle Metaphern und Figuren nehmen wollte. Das Herz und die Affekten haben ihre eigene Figuren, und je naiver eine Person ist, desto lebhafter wird sie ihren Affekt von sich geben, weil er gut ist, und sie sich nicht scheuen darf, ihn sehen zu lassen.

Woher kommt es, daß die moralische Naivete einer Zilia z. E. oder der siegenden Sunito uns so stark und bis zur Entzükung gefällt? Ohne Zweifel daher, weil nichts schöners ist, als die wahre Unschuld einer Seele, die sich immer entblössen darf, ohne beschämt zu werden. Ein solcher Anblik muß nothwendig unserem moralischen Sinn mehr Vergnügen geben, als uns das Gefühl einer jeden andern Schönheit machen kann. Weil es aber viele Grade und Arten der Naivete giebt, so wollen wir diejenigen, welche aus der wahren Unschuld entspringt, das erhabene Naive nennen. Die übrigen Grade mögen nach ihrer größern oder kleinern Entfernung von der schönen Natur abgemessen werden. Denn es muß auch noch ein Raum für die muthwillige Galathea des Virgils und den alten rosenbekränzten Anakreon übrig seyn.

Die Minnegesänge aus dem dreyzehnten Jahrhundert sind reich an Beyspielen naiver Passionen und Ausdrükungen derselben. Die Sitten der damaligen Zeit müssen, nach allen Urkunden, die uns von der Regierung des vortrefflichen schwäbischen Hauses übrig geblieben sind, von ihrer ehemaligen Rauhigkeit und Wildheit gerade so viel verloren haben, daß sie bey ihrer Einfalt und Bescheidenheit, Artigkeit und eine gefällige ungekünstelte Wolanständigkeit besitzen konnten. Die meisten der Liebesgedichte werden von dem Geist der sittsamen und inbrünstigen Liebe beseelt. Diese Sänger kennen die Sprache der Empfindungen, wie es scheint, aus Erfahrung. Eigene oft verwundersame Einfälle und neue anmuthige Wendungen findet man häufig bey ihnen. Ich glaube, daß es Ihnen nicht unangenehm seyn werde, M. H. wenn ich Ihnen einige Proben davon vorlege:

Vil süsse Minne du hast mich betwungen
Dass ich muos singen der vil minneklichen
Nach der mein Herze je hat da her gerungen
Du kan vil suesse dur min Ougen slichen
Al in min Herze lieplich unz ze gerunde
Wand ane Gott nieman erdenken konte
So lieplich lachen von so rotem Munde.

Ich wolde ir gefangen sin gerne unverdrossen
So dass si mich dort solde
In blanken Armen haben geschlossen.

 Niemer

Niemer könd ich min leit gere-
chen
An der truten bas
Ihr Mündel küst ich und wolde
sprechen
Sich, diner Röte habe du das.

Ich bin also minne wise
Und ist mir so rehte lieb ein Wip
Das ich in dem Paradyse
Nit so gerne wisse minen Lip
Als da ich der guoten solde sehen
In ir Ougen minneklichen
Da möhte lieblich Wunder mir
geschehen.

Ich wande ich iemer solde lachen
Do ich dich Frouen lachen sah etc.

Ir vil lichten Ougen blig
Wirset hoher Froiden vil
Ir gruos der git selde und ere
Ir schone dü leit den strik
Der Gedanke vahen will
Des git ir Gedanke lere
Mit zuht das irs nieman wissen sol
Swes gedenken gegen ir swinget
Minne den so gar betwinget
Das er git gevangen froeiden zol.

Ich gestehe Ihnen mit einem jeden Leser, der die feinen Schönheiter der einfältigen Natur empfinden kann, daß die Fabeln und Erzählungen des Hrn. Gellert, die Sie so sehr lieben, gröstentheils sehr naiv erzählt sind. Gar oft entsteht diese Naivete aus den Gedanken selbst, und der aufrichtigen kunstlosen Ausbildung derselben; manchmal aber scheint sie blos in dem Ausdruk oder in der Wendung zu liegen, die aber nicht etwa so neu und sonderbar ist, wie bey den Minnesingern, sondern blos in der genauen Nachahmung der gemeinen und manchmal pöbelhaften Art zu reden oder zu erzählen besteht, wie man aus der Erzählung vom Bauer und seinem Sohn, der Mißgeburt, vom betrübten Wittwer und einigen andern siehet. Viele halten diese Fabeln und Erzählungen, vornehmlich um der vielen Fragen, Einwürfe, satyrischen Parenthesen, kleinen lustigen Anmerkungen rc. die in der Erzählung mit eingeschoben werden, für sehr naiv. Ein jeder erinnert sich daß er witzige und lustige Köpfe in seiner Bekanntschaft gehabt hat, die ohngefähr so auf diese Art erzählen. Man hält deswegen diese Art der Erzählung für sehr natürlich. Die Leser von gesundem Geschmak mögen entscheiden, ob der Verfasser der Erzählungen die einfältige, ungeschmükte, leichte, aber edle Sprache der Erzählung nicht besser getroffen habe. Man kann übrigens mit Grunde sagen, daß ein guter Theil der Erzählungen des Hrn. Gellerts von solchem Inhalt sind, daß sie dergleichen Zierrathen und Fransen sehr nöthig haben, und daß der allgemeine Beyfall zu allen Zeiten nothwendiger Weise auf seiner Seite seyn muß.

Mich deucht, man könne die naive Schreibart gar füglich und im Gegenstand mit der gekünstelten und gezierten, mit jenem angenehmen Mädchen vergleichen, dessen natürliche Schönheiten und erworbene Reizungen den Cherea beym Terenz so sehr entzünden.

Haud similis virgo est virginum nostrarum, quas matres student
Demissis humeris esse, vincto pectore, ut gracilae sient.
Si qua est habitior paulo, pugilem esse ajunt, deducunt cibum,
Tametsi bona est natura, reddunt cultura junceas.
— — Sed istaec nova figura oris
Color verus corpus solidum et succi plenum.

* * *

Ausser dem, was in Hrn Mendelssohn bekannter Abhandlung von dem Erhabenen

nen und Naiven, von dem letztern (Schriften Th. 2. S. 218 Aufl. von 1771) gesagt wird, ist „Ueber das Naive, Natürliche, Gesuchte, Gezwungene in den schönen Wiss. von F. J. von Cramm. Helmst. 1769. 8. Brschw. 1780. 8. eine besondere Abhandlung gedruckt worden. — Auch handelt in J. F. Riedels Theorie der sch. Künste, und Wissensch. der 6te Abschnitt (S. 77. 1te Aufl.) Von der Natur, Simplicität und Naivete. — Und der 15te in J. C. Königs Philos. der Künste S. 423. Vom Naiven.

# Natur.

(Schöne Künste.)

Es ist schwer, die verschiedenen Bedeutungen dieses Wortes in einen einzigen Begriff zu fassen. Man pflegt die ganze Schöpfung, das ganze System der in der Welt vorhandenen Dinge, in sofern man sie als Würkungen der in derselben ursprünglich vorhandenen Kräfte ansiehet, die durch keine nur in besondern Fällen sich äußernde Ueberlegung, zu besondern Absichten geleitet worden, mit dem Namen der Natur zu belegen, und verstehet bald jene ursprünglichen Kräfte selbst, bald aber ihre Würkungen darunter. Was aber in der Welt geschieht durch Kräfte, die nicht ursprünglich darin vorhanden sind; was sein Daseyn, oder seine Beschaffenheit von besonderer, nicht auf das allgemeine System abzielender Ueberlegung, oder auch von einem der allgemeinen Ordnung, und dem ordentlichen Laufe der Dinge widersprechenden Zufall hat: dieses alles wird der Natur entgegengesetzt. Dergleichen Dinge sind Wunderwerke, auch Werke der menschlichen Kunst, und Würkungen seltsam verbundner, und der allgemeinen Ordnung entgegen handelnder Ursachen.

Als würkende Ursache betrachtet, ist die Natur die Führerin und Lehrerin des Künstlers; als Würkung ist sie das allgemeine Magazin, woraus er die Gegenstände hernimmt, die er zu seinen Absichten braucht. Je genauer der Künstler in seinem Verfahren, oder in der Wahl seiner Materie sich an die Natur hält, je vollkommener wird sein Werk. Wir wollen beydes etwas ausführlicher betrachten.

In dem ersten Sinn ist die Natur nichts anders als die höchste Weisheit selbst, die überall ihren Zwek auf das vollkommenste erreicht; deren Verfahren ohne Ausnahme höchst richtig, und ganz vollkommen ist. Daher kommt es, daß in ihren Werken alles zwekmäßig, alles gut, alles einfach und ungezwungen, daß weder Ueberfluß noch Mangel darin ist. Eben darum nennt man auch künstliche Werke natürlich, wenn darin alles vollkommen, ungezwungen und auf das Beste zusammenhangend ist, als wenn die Natur selbst es gemacht hätte.

Das Verfahren der Natur ist deswegen die eigentliche Schule des Künstlers, wo er jede Regel der Kunst lernen kann. An jedem besondern Werke dieser großen Meisterin findet er die genaueste Beobachtung dessen, was zur Vollkommenheit und zur Schönheit gehöret; und je ausgedähnter seine Kenntniß der Natur ist, je mehr hat er Fälle vor sich, wo immer dieselben allgemeinen Grundsätze des Vollkommenen und des Schönen in verschiedenen Gattungen und Arten angetroffen werden. Deswegen kann auch die Theorie der Kunst nichts anders seyn, als das System der Regeln, die durch genaue Beobachtung aus dem Verfahren der Natur abgezogen worden. Jede Regel des Künstlers, die nicht aus dieser Beobachtung der Natur hergeleitet worden, ist etwas blos phantastisches, das keinen wahren

Grund

Grund hat, und woraus nie etwas Gutes erfolgen kann.

Die Natur handelt nie ohne genau bestimmte Absicht, weder in Hervorbringung eines ganzen Werks, noch in Darstellung irgend eines einzelen Theiles. Wol dem Künstler, der ihr darin folget, und jeden einzelen Zug seines Werks aus dem Zwek des Ganzen herleitet. In Anordnung der Theile verfährt sie allemal so, daß das Wesentliche von dem weniger Wesentlichen unterstützt und gestärkt wird; selbst dieses weniger Wesentliche ist so sehr genau mit den Haupttheilen verbunden, daß alles, bis auf die geringste Kleinigkeit wesentlich scheinet. Dadurch wird jedes Werk vollkommen das, was es seyn sollte. In Absicht auf die äußerliche Form ist jedes so angeordnet, daß es sogleich als ein für sich bestehendes Ganzes in die Augen fällt; die Theile sind allemal in dem vollkommensten Ebenmaaße gegen einander, und ähnliche Theile sind immer symmetrisch gestellt. Darneben beobachtet die Natur überall eine so vollkommene Uebereinstimmung alles Aeußerlichen mit dem innern Charakter der Dinge, daß die Gestalt, die Farben, das Rauhe und Glatte, das Weiche und das Harte, immer mit den innern Eigenschaften der Dinge gänzlich übereinkommen. Der menschliche Körper, als das höchste der sichtbaren Schönheit, ist von den besten Lehrern der Kunst jedem Künstler zum Muster empfohlen worden. Man könnte jedes andere Werk der Natur eben sowol zur Regel nehmen, wenn es nicht am schiklichsten wäre das zu wählen, was am deutlichsten in die Augen fällt.

Eine ausführlichere Betrachtung dieses Verfahrens der Natur wäre hier nicht an ihrem Orte; diese wenigen Winke sind hinlänglich, einen nachdenkenden Künstler zu überzeugen, daß er die Natur zu seiner einzigen Lehrerin anzunehmen habe.

Auch seine Bestimmung und den allgemeinen Zwek, worauf der Künstler zu arbeiten hat, kann er von der Natur lernen. Sie hat mancherley und uns oft unbekannte Absichten, die sich zuerst auf das Ganze, und denn auch, so weit es mit jenem bestehen kann, auf jedes Einzele erstreken. Der Mensch ist unendlich viel zu schwach, um auf das Ganze zu würken. Seine wenigen Kräfte reichen nicht weiter, als daß er bey seinem Geschlechte bleibe; und auch da ist ihm nur ein Weg offen, die erhabenen Absichten der Natur zu unterstützen. Des Künstlers besonderer Beruf ist auf die Gemüther zu würken, und zu diesem hohen Berufe ladet ihn die Natur ein. Sie hat sehr viel gethan, den sittlichen Menschen vollkommner zu machen, und durch die zwey Hauptempfindungen des Vergnügens und Mißvergnügens ihn zum Guten zu reizen und vom Bösen abzuziehen. Aber da dieses nicht das einzige war, worauf sie zu arbeiten hatte, und da der Mensch eigene Kräfte besitzt, auf dem Wege zur Vollkommenheit, den die Natur ihm gezeiget hat, fortzugehen, so hat sie sich begnüget ihm die Anlage und verschiedene Reizungen zum Guten zu geben. Sie war, um einen besondern Fall zum Beyspiel anzuführen, zufrieden, ihm alle Anlagen zu Erfindung und Ausbildung der Rede zu geben; die Sprache selbst überließ sie ihm zu erfinden und zu vervollkommnen. Eben so hat sie ihm die Anlagen zu einem guten, geselligen, liebenswürdigen Charakter gegeben; er selbst muß ihn ausbilden. Und hierin ist der Künstler im Stande sein Genie auf die edelste Weise zu brauchen, und seine Arbeit zu einem würklich erhabenen Zwek zu richten; wehe ihm, wenn er diesen Zwek verkennt, und die hohe Würde seines Berufs, die Natur in ihren

ihren Absichten zu unterstützen, nicht fühlt!

Höchst wichtig müssen auch dem Künstler die innern Winke der Natur in seinem Verstande und in seinem Herzen seyn. Die zur Kunst nöthigen Talente und die Empfindsamkeit, sind ein unmittelbares Werk der Natur. Kommt denn noch Kenntniß der körperlichen und der sittlichen Welt, nebst fleißiger Uebung dazu, so ist der Künstler gebildet. Er würde in seinem Geschmak immer sicher seyn, und sein Verfahren würde ihn immer zum Zwek führen, wenn die Winke der Natur nicht durch willkührliche Regeln, die aus Nachahmung oder durch die Mode entstehen, erstikt würden. Alle vorzügliche Werke der schönen Künste sind in ihren wesentlichen Theilen Früchte der Natur, die durch Erfahrung und nähere Ueberlegung dessen, was die Natur dem Genie an die Hand giebt, reif geworden. Aber wie der gründlichste Kopf, wenn er unter Sophisten lebt, auch von Subtilitäten angestekt wird: so kann auch der Künstler, dem die Natur alles nöthige, um groß zu werden, gegeben hat, durch Beyspiele und durch Begierde andern nachzuahmen, von der wahren Bahn abgeführt werden. Wenn man ihm empfiehlt, der Stimme der Natur, die in seinem Innern spricht, getreu zu seyn, so warnet man ihn vor willkührlichen Regeln, vor blinder Nachahmung solcher Werke, die nicht von seinem eigenen unverdorbenen Gefühl, sondern von der Mode und dem Lob, das unberufene Kunstrichter oder ein schon lange von der Bahn der Natur ausgewichenes Publicum ihnen gegeben, zu Mustern aufgestellt worden.

Woher kommt es, daß allemal die erste Periode der unter einem Volk aufgeblühten Kunst die fürtrefflichsten Werke hervorbringet? Lieget nicht der Grund darin, daß die Künstler dieser Periode, von der Natur berufen, sich an die Natur halten, da die, welche in spätern Zeiten entstehen, entweder blos aus Nachahmung Künstler werden, oder, ohne eigene aus ihrem natürlichen Gefühl hergenommene Regeln, unüberlegt nach übel verstandenen Mustern arbeiten? Darum nimm, o Jüngling, wenn du einen Beruf zur Poesie, Mahlerey, oder zur Musik in dir fühlest, den Rath, den Apollo dem Cicero gegeben hat, auch für dich: erwähle dein eigenes Gefühl, und nicht die Meynung des Volks zur Führerin *).

Wir müssen nun auch die Natur als das allgemeine Magazin betrachten, in welchem der Künstler den Stoff zu seinem Werk, oder doch etwas findet, nach dessen Aehnlichkeit er sich selbst seine Materie bildet. Der allgemeine Zwek aller schönen Künste ist, wie wir oft angemerket haben, vermittelst lebhafter Vorstellung gewisser mit ästhetischer Kraft versehener Gegenstände, auf eine vortheilhafte Weise auf die Gemüther der Menschen zu würken. Da dieses offenbar auch eine von den wohlthätigen Absichten der Natur, bey Hervorbringung und Ausschmükung ihrer Werke gewesen; und da sie in ihren Verrichtungen von der höchsten Weisheit geleitet worden: so finden sich auch unter diesen Werken alle Arten der Gegenstände, die zu jenem Zwek dienlich sind. Der Künstler hat also nur für jeden besondern Fall zu wählen, was ihm dienet; oder, wenn er das, was ihm nöthig ist, nicht gerade so in der Natur findet, welches gar wol geschehen kann, da sie nach allgemeinen Absichten handelte: so kann er nach dem Muster der vorhandenen Gegenstände, andere blos zu seinem Zwek eingerichtete durch sein eigenes Genie bilden. Für beyde

*) S. Plutarch im Leben des Cicero.

beyde Fälle ist ihm eine genaue und ausgebreitete Kenntniß der in der körperlichen und sittlichen Natur vorhandenen Dinge, und der in ihnen liegenden Kräfte höchst nothwendig. Da die glükliche Wahl der Materie den meisten Antheil an dem Werth eines vollkommenen Werks der Kunst hat; so ist dem Künstler nichts mehr zu empfehlen, als eine unabläßige Beobachtung der in der Schöpfung vorhandenen Dinge und ihrer Kräfte. Unaufhörlich muß er seine äußern und innern Sinnen gespannt halten; jene, damit ihm von allen Werken der Natur, die ihm vorkommen, keines unbemerkt entgehe; diese, damit er allemal genaue Kenntniß von der Würkung bekomme, die jeder beobachtete Gegenstand unter den alsdenn vorhandenen Umständen auf ihn machet. Dieses ist der einzige Weg das Genie zu bereichern, und ihm für jeden Fall, da es für die Kunst arbeitet, den nöthigen Stoff an die Hand zu geben. Man höret oft von reichen Genien und erfinderischen Köpfen sprechen, die in den schönen Künsten groß geworden. Diese sind keine andere, als die fleissigsten und scharfsinnigsten Beobachter der Natur. Ein solcher war vorzüglich Homer, dessen scharfem Auge (was man auch von seiner Blindheit sagt) nichts entgieng. Daher der überschwengliche Reichthum seiner Vorstellungen.

Es giebt Künstler, welche die Natur nur durch die zweyte Hand kennen, weil sie sie nicht in dem Leben selbst, sondern in den Werken andrer Künstler beobachtet haben. Diese werden, was für Geschiklichkeit zur Kunst sie sonst haben mögen, allemal nur schwache Nachahmer bleiben, die höchstens ihre eigene Manier in Bearbeitung der Dinge haben. Aber man merkt es, daß sie die Natur nicht selbst gesehen; ihre Gegenstände sind entlehnet, und die Darstellung derselben hat das Leben nicht, das die wahren Meister, die nach der Natur gezeichnet haben, ihnen zu geben vermochten. Es ist sehr natürlich, daß ein in der Natur vorhandener Gegenstand lebhafter rühret, als sein Schattenbild, das man aus Erzählung, oder Nachzeichnung bekommt: ist aber der Künstler selbst weniger gerührt, so muß nothwendig seine Zeichnung weniger Kraft und Leben haben. Man kann alle Geschichtschreiber, die Schlachten und Aufruhr und Tumulte beschrieben haben, auswendig wissen, ohne dadurch so viel gewonnen zu haben, eines dieser fürchterlichen Dinge mit wahrer Lebhaftigkeit zu schildern; dazu gehört nothwendig eigene Erfahrung. So ist es mit jeder Vorstellung und mit jeder Empfindung. Darum ist das Studium der Natur immer die Hauptsache jedes Künstlers.

Es trifft sich gar oft, daß der Künstler den ihm nöthigen Gegenstand in der Natur nicht gerade so antrifft, wie er ihn braucht. Denn er hat nicht eben gerade den so bestimmten Zwek, den die Natur bey Hervorbringung des Gegenstandes gehabt hat. Da stehen ihm zwey Wege offen sich zu helfen. Entweder bildet er sich aus dem mit seiner Absicht am nächsten übereinstimmenden Gegenstand ein Ideal; so machten es die griechischen Bildhauer, wenn sie Götter, oder Helden abzubilden hatten *); oder er braucht seine, durch lange Beobachtung genug bereicherte Phantasie, um sich selbst den nöthigen Gegenstand zu erschaffen. Aber da muß er sich genau an die Horazische Regel: Ficta sint proxima veris, halten; sonst schaffet er ein Hirngespinst, ohne Kraft und ohne Leben. In solchen Erdichtungen kann keiner glüklich seyn, der nicht

*) S. Ideal.

nicht durch eine lange, dabey scharfe Beobachtung der Natur ein sicheres Gefühl von dem eigentlichen Gepräge, das natürliche Gegenstände derselben Art haben, bekommen hat.

Es giebt Kunstrichter, die dem Künstler rathen, die aus der Natur gewählten Gegenstände zu verschönern. Aber wo ist der Mensch, der dieses zu thun im Stande wäre, da auch der beste Künstler die Schönheit der Natur nie völlig zu erreichen vermag? Meynen diese Kunstrichter, daß man oft von dem, was der in der Natur gewählte Gegenstand hat, etwas verändern, oder weglassen, oder etwas, das er nicht hat, zusetzen soll: so drüken sie sich nicht schiklich aus. Wer würde sagen, daß der den Cicero verschönert hätte, der einen Gedanken, ein Bild von diesem Redner geborget, aber ihm, da seine Absicht bey dem Gebrauch desselben etwas von der Absicht, die der Römer hatte, verschieden ist, eine andre Wendung gegeben, oder etwas darin weggelassen hätte? Wo soll der Künstler Schönheit hernehmen, als aus der einzigen Quelle des Schönen?

Man nehme aber seinen Gegenstand aus der Natur, aus dem Ideal, oder man bilde ihn durch die Phantasie: so muß er, wenn er volle Würkung thun soll, durch die Geschiklichkeit des Künstlers, wie ein natürlicher Gegenstand erscheinen. Es muß darin, wie in der Natur selbst, alles passend, ungezwungen, genau zusammenhangend und wahr seyn, Hierüber aber wird im nächsten Artikel mehr vorkommen.

* * *

Von der Natur überh. handelt der VIte Abschn. in J. Riedels Theorie der sch. Kste. und Wiss. — Von der vorzüglichen Wahl der schönen Natur in Gegenständen der Mahlerey und der Dichtkunst und von der Antike und der schönen Natur die 3te und 6te der Hagedornschen Betrachtungen über die Mahlerey, S. 32. und 67. —

## Natürlich.

(Schöne Künste.)

Dieses Beywort giebt man den Gegegenständen der Kunst, die uns so vorkommen, als wenn sie ohne Kunst, durch die Würkung der Natur da wären. Ein Gemählde, das gerade so in die Augen fällt, als sähe man die vorgestellte Sache in der Natur; eine dramatische Handlung, bey der man vergißt, daß man ein durch Kunst veranstaltetes Schauspiel sieht; eine Beschreibung, die Vorstellung eines Cahrakters, die uns die Begriffe von den Sachen geben, als wenn wir sie gesehen hätten; der Gesang, wobey uns dünkt, wir hören das Klagen, oder die freudigen, zärtlichen, zornigen Aeußerungen einer von würklichen Leidenschaften durchdrungenen Person: — alles dieses wird natürlich genennt. Bisweilen wird auch insbesondere das Ungezwungene, Leichtfließende in Darstellung einer Sache mit diesem Worte bezeichnet; weil in der That alles was die Natur unmittelbar bewürkt, diesen Charakter an sich hat. Daher kann man auch einen Gegenstand natürlich nennen, den der Künstler nicht aus der Natur genommen, sondern durch seine Dichtungskraft gebildet hat, wenn er ihm nur das Gepräg der Natur zu geben gewußt hat.

Auch außer der Kunst nennet man das natürlich, was keinen Zwang verräth, was nicht nach Regeln, die man durch die That entdeken kann, abgepaßt, sondern so da ist oder so geschieht, daß es das gerade, einfache Verfahren der Natur zu erkenen giebt. So nennet man den Menschen natürlich, der sich in seinen Reden, Gebehrden, Bewegungen, mit vollkomme-

kommener Einfalt, ohne alle Nebenabsichten, ganz seinem Gefühl überläßt, ohne daran zu denken, daß er auf eine gewisse gelernte Weise handeln müsse.

Das Natürliche ist eine der vorzüglichsten Eigenschaften der Werke der Kunst; weil das Werk, dem es mangelt, nicht völlig das ist, was es seyn soll, und weil diese Eigenschaft schon an sich die Kraft hat, uns zu gefallen. Diese beyden Sätze verdienen etwas entwikelt zu werden.

Der Zwek der schönen Künste macht es nothwendig, daß uns Gegenstände vorgehalten werden, die uns interessiren, die unsre Aufmerksamkeit fesseln, und denn die besondere ihrem Zwek gemäße Würkung auf die Gemüther thun. Nun ist zwischen den in der Natur vorhandenen Dingen und dem menschlichen Gemüth eine so genaue Harmonie, als zwischen dem Element, darin ein Thier zu leben bestimmt ist, und dem Bau seines Körpers: die Natur hat unsere Sinnen, und die Empfindsamkeit, daraus alle Begierden entstehen, nach den in der Schöpfung vorhandenen Gegenständen, die uns interessiren sollten, genau abgepaßt; und wir haben kein Gefühl, als für die Dinge, die von der Natur selbst für uns gemacht sind. Will man uns also durch die Kunst rühren, so muß man uns Gegenstände vorlegen, welche die Art und den Charakter der natürlichen haben. Je genauer der Künstler dieses erreicht, je gewisser kann er die gesuchte Würkung von seinem Werk erwarten.

Daraus folget nicht nur, daß er uns nichts schimärisches, nichts phantastisches, der Natur widerstreitendes vorlegen soll; sondern daß auch die nach der Natur gebildeten Gegenstände ganz natürlich seyn müssen, um die völlige Würkung zu thun. Sie müssen uns täuschen, daß wir ihre Würklichkeit zu empfinden vermeynen. Kinder kann man dadurch rühren, daß man die Hände vor das Gesicht hält, und sich anstellt, als ob man weinte; aber erwachsene Menschen würden dabey den Betrug bald merken. Diese zu täuschen erfordert eine genaue Nachahmung des Weinens.

Daher geschieht es gar oft, besonders im Schauspiel, daß der Mangel des Natürlichen, er komme von dem Dichter oder von der schlechten Vorstellung des Schauspielers, eine der abgezielten gerad entgegenstehende Würkung thut, daß man lacht, wo man weinen sollte, und verdrießlich wird, wo man sollte lustig seyn. So sehr kann der Mangel des Natürlichen die gute Würkung der künstlichen Gegenstände vernichten. Es geschiehet in dem Leben nicht selten, daß bey einer betrübten Scene ein einziger unschiklicher und unnatürlicher Umstand Lachen erwekt: wie viel leichter muß dieses bey blos nachgeahmten Scenen dieser Art geschehen? Darum erfordert das Drama vornehmlich die höchste Natur, sowol in der Handlung selbst, als in der Vorstellung, da der geringste unnatürliche Umstand alles so leicht verderbt.

Aber auch ohne Rücksicht auf die der Natur des Gegenstandes angemessene Würkung hat das Natürliche an sich eine ästhetische Kraft, wegen der vollkommnen Aehnlichkeit. Ein Gegenstand, der in der Natur keines Menschen Aufmerksamkeit nach sich ziehen würde, kann durch die Vollkommenheit der Nachahmung in der Kunst ausnehmend vergnügen, wovon wir anderswo den Grund angezeiget haben *). Da das Interesse des Künstlers erfodert, daß sein Werk gefalle, so muß er es auch deswegen natürlich machen.

Aber

*) Aehnlichkeit.

Aber höchst schwer ist dieser Theil der Kunst: denn in den meisten Fällen hänget das, was eigentlich dazu gehört, von so kleinen und im Einzeln beynahe so unmerklichen Umständen ab, daß der Künstler selbst nicht recht weiß, wie er zu verfahren hat. So wußte jener griechische Mahler nach vielen vergeblichen Versuchen nicht, wie das Schäumen eines in Wuth gesetzten Pferdes natürlich vorzustellen sey, und der Zufall, da er aus Verdruß den Pinsel gegen das Gemählde warf, bewirkte, was er durch kein Nachdenken zu erreichen vermögend gewesen. Die völlige Erreichung des Natürlichen scheinet allerdings das schwerste der Kunst zu seyn.

In Handlungen, die sich zur epischen und dramatischen Poesie schiken, wird die Verwiklung und allmählige Auflösung oft durch eine Menge kleiner Umstände bestimmt, die zusammengenommen das Ganze bewirken. Läßt der Dichter einen davon weg, oder setzet er einen falschen an die Stelle eines wahrhaften, so wird alles unnatürlich. Oft aber, wenn er alles, was zur Natur der Sache gehöret, anbringen will, wird er schwerfällig, oder verworren. Darum ist es so sehr schwer, im Drama das Natürliche in Anlegung der Fabel und Entwiklung der Handlung zu erreichen. Eine Menge französischer Schauspiele werden gleich vom Anfang schwer und verdrießlich; weil man die Bemühung des Dichters gewahr wird, uns verschiedenes bemerken zu lassen, wodurch das folgende natürlich werden sollte. Es ist nicht genug, daß im Drama alles da sey, was die Folge der Handlung bestimmt; es muß auf eine ungezwungene Weise da seyn. Dieses wußten Sophokles und Terenz am vollkommensten zu veranstalten. Euripides aber wird nicht selten durch die Ankündigung des Inhalts in den ersten Scenen unnatürlich.

Auch in den Charakteren, Sitten und Leidenschaften ist das Natürliche oft ungemein schwer zu erreichen. Entweder sind gewisse charakteristische Züge für sich schwer zu bemerken, oder es ist schwer, sie, ohne steif zu werden, zu schildern. Darum gelingen auch vollkommen natürliche Schilderungen dieser Art nur großen Meistern. Unter unsern einheimischen Dichtern kenne ich außer Wielanden keinen, dem die natürliche Schilderung dieser sittlichen Gegenstände so vollkommen gelinget; doch will ich weder Hagedorn, noch Klopstoken, noch Geßnern ihr Verdienst hierin streitig machen. In Leidenschaften ist Shakespear vielleicht von allen Dichtern der glüklichste Schilderer. Ueberhaupt aber können in Absicht auf das Natürliche in allen Arten der dichterischen Schilderungen die Alten, vornehmlich Homer und Sophokles, als vollkommene Muster vorgestellt werden. In zärtlichen Leidenschaften aber steht Euripides keinem nach.

Wir können diesen Artikel nicht schließen, ohne noch eine wichtige hier einschlagende Materie zu berühren. In sittlichen Gegenständen giebt es eine rohere und eine feinere Natur: jene herrscht unter Völkern, bey denen die Vernunft sich noch wenig entwikelt hat; diese zeiget sich in sehr verschiedenen Graden nach dem Maaße, nach welchem die Künste, Wissenschaften, die Lebensart und die Sitten, den Einfluß einer langen Bearbeitung erfahren haben. In der rohen sittlichen Natur liegt mehr Stärke; die Leidenschaften eines Hurons sind weit heftiger, seine Unternehmungen kühner, als sie in ähnlichen Umständen bey einem Europäer sind. So sind auch Homers Krieger in ihren Handlungen heftiger und in ihren Reden nachdrüklicher, als man itzt unter

unter uns ist. Seit kurzem scheinen einige deutsche Dichter und Kunstrichter es zur Regel zu machen, jene rohere Natur, wegen ihrer vorzüglichen Energie zu poetischen Schilderungen vorzuziehen. Dagegen haben wir schon an einem andern Ort *) einige Erinnerungen vorgebracht. Hier merken wir noch an, daß überhaupt ein Dichter den besondern Zwek seines Werks wol zu überlegen hat, um die Wahl der Gegenstände darnach zu bestimmen. Ist es seine Absicht bloße Schilderungen zu machen, die durch die Stärke der natürlichen Empfindungen rühren sollen: so mag er immer den Stoff aus der rohesten Natur nehmen; wir werden seine Schilderungen mit Vergnügen sehen, und sie werden uns zu verschiedenen Betrachtungen über die menschliche Natur Gelegenheit geben; so wie die Erzählungen der Reisebeschreiber, die unter die wildesten Völker gerathen oder in die außerordentlichsten Unglüksfälle gestürzt worden sind, uns in Erstaunen setzen, und mancherley Betrachtungen veranlassen. Wir werden solche Gedichte lesen, wie wir die Schilderungen eines Homers, Oßians und Theokrits lesen. Aber so bald der Dichter nicht blos interessant, sondern nützlich seyn will: so muß er bey der Natur bleiben, wie sie sich itzt unter uns zeiget. Es ist schwerlich abzusehen, was für einen Nutzen ein Drama auf einer europäischen Schaubühne haben könnte, dessen handelnde Personen Caraiben, oder Huronen in ihrer wahren, höchst kräftigen Natur wären. Zum Unterricht für den Philosophen, der gerne den Menschen in seiner rohesten Natur vollkommen gut geschildert zu sehen wünschet, könnte das Werk allerdings dienen. Aber dieses liegt außer dem Zwek der schönen Künste.

*) S. Nachdruk.

Ich weiß wol, daß man die französischen Tragödiendichter durchgehends darüber tadelt, daß sie griechischen Helden französische Sitten und Charaktere geben. Aber ihre Trauerspiele würden darum noch nicht besser seyn, wenn sie einen Agamemnon und andre Personen aus jener Zeit nach der Wahrheit schilderten. Der Fehler liegt in der Wahl des Stoffs selbst, der sich für Frankreich und für die Sitten des Landes nicht schiket. Je mehr eine Nation ihre Sitten durch Vernunft und Geschmak verfeinert hat, je mehr müssen auch die Werke der Kunst diese Stimmung haben, wenn sie einen der Kunst anständigen Zwek erreichen sollen.

* *

Von dem **Natürlichen überh.** handelt Gäng in s. Aesthetik, S. 251 u. f. — Eine Abhandlung über das Natürliche in der **Dichtkunst**, findet sich in dem Neuen gemeinnützigen Magaz. Bd. 3. S. 387. und bey den lyrischen, elegischen und epischen Poesien, Halle 1759. 8. — Du Naturel dans les ouvrages d'esprit handelt Trublet im 2ten Bd. s. Essais S. 194. Par. 1762. 12. — Feine Bemerkungen über das **Natürliche** in der Schreibart überhaupt in dem 5ten Kap. des 4ten Buches von Condillac's Kunst zu schreiben, im 2ten B. seines Unterrichts in allen Wissenschaften S. 484 u. f. der d. Uebers. Bern 1777. 8. — — In Ansehung der **Mahlerey** gehört der Aufsatz des de Piles: Du vrai dans la peinture, in s. Cours de peinture par principes (S. 23. Amst. 1766. 12.) wohl hierher. — — Ob Euripides, wie Hr. S. sagt, dadurch, daß er den Inhalt seiner Stücke ankündigen läßt, gerade unnatürlich werde, lasse ich dahin gestellt seyn; nur werden die Leser gut thun, über diesen Punkt die Lessingsche Dramaturgie, I. S. 382. Leipziger Nachdruck, zu Rathe zu ziehen, ehe sie den Dichter verdammen. — —

Neben-

## Nebenpfeiler.

(Baukunst.)

Die neben den Säulen, oder Hauptpfeilern einer Bogenstellung stehenden kleinern Pfeiler, auf denen die Bogen aufstehen. Die Art, wie sie angebracht werden, ist in der im Artikel Bogenstellung befindlichen Zeichnung zu sehen. In Bogenstellungen sind sie wesentliche Theile, weil sie die Bogen unterstützen müssen. Sie bestehen, wie die Hauptpfeiler, aus drey wesentlichen Theilen, dem Stamm, dem Fuß, und dem Knauff, der hier Kämpfer, oder Impost genennt wird. Aber der Fuß der Nebenpfeiler ist allemal ohne Glieder, und eine bloße Plinthe; der Kämpfer aber wird nicht nach Art des Knauffs der Säulen oder der Hauptpfeiler, sondern nach der Art eines bloßen Gesimses gemacht. Was übrigens wegen der Höhe und Verhältnisse der Nebenpfeiler zu beobachten ist, kommt in den Artikeln Bogenstellung und Kämpfer vor.

## Nebensachen.

(Schöne Künste.)

Sind Sachen, die in Werken der Kunst der Hauptsache, wodurch die abgezielte Vorstellung wirklich erwekt wird, noch beygefügt werden. In einem historischen Gemählde sind die handelnden Personen die Hauptsache: sie allein, ohne irgend etwas hinzugefügtes, erweken die Vorstellung der Handlung, die der Zwek des Mahlers war. Was zur Scene gehört, ist Nebensache. Im Drama sind die Personen, ohne welche die Handlung nicht vollständig könnte verrichtet werden, ihre Charaktere, Anschläge und Unternehmungen, wodurch der Ausgang der Sache seine Bestimmung bekommt, die Hauptsachen. Der Ort, wo die Handlung geschieht, die Personen, die in der Natur der Handlung, in den Verwiklungen, Auflösungen und im Ausgang derselben nichts ändern, sind Nebensachen.

Es ist eine Hauptregel, die man jedem Künstler vorschreibt, und deren Gründlichkeit in die Augen fällt, daß sie durch Nebensachen die Wirkung der Hauptsachen nicht schwächen sollen. Dieses geschieht aber allemal, wenn die Nebensachen hervorstechend oder durch irgend etwas so merkwürdig sind, daß sie die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abziehen. So wie eine schöne Person sich schadet, wenn sie in einem Putz erscheinet, der das Auge vorzüglich anloket, daß die Lust, die ihr wesentliche Schönheit zu betrachten, geschwächt wird: so geht es auch mit den Werken der Kunst. Es giebt Portraitmahler, die gewisse Nebensachen in der Kleidung, oder dem, was zum Putz gehöret, mit so großem Fleiß bearbeiten, oder so hervorstechend anbringen, daß die Aufmerksamkeit vorzüglich darauf gerichtet, und der Hauptsache, dem Gesicht und der Stellung der Person entzogen wird.

Der Künstler thut überhaupt, in welcher Art er arbeitet, sehr wohl, wenn er sich gar aller Nebensachen, außer denen, wodurch die Hauptsachen vortheilhafter erscheinen, völlig enthält. Denn dadurch erreicht er die wahre Einfalt der Natur, die nichts überflüßiges in ihre Werke bringet. Gerade so viel, als genug ist; sollte die Maxime jedes Künstlers bey Erfindung und Bearbeitung seines Stoffs seyn. Der Dichter, der zu einer Vorstellung gerade so viel Begriffe zusammengestellt hat, als zu Erreichung des Zweks nöthig waren, soll nichts mehr zur Zierrath einfliken. Der dramatische Dichter, der die zur Handlung nothwendigen Personen zusammengebracht hat, soll nie auf mehrere denken, um die Schau-

 bühne

bühne anzufüllen, vielweniger um Zwischenscenen anzubringen.

Bisweilen scheinet es zwar, daß die Nebensachen nothwendig seyen, um den Hauptsachen mehr Zusammenhang oder mehr Klarheit zu geben: vielleicht aber kommt es blos daher, daß der Künstler es in der Anlage der Hauptsachen versehen hat. Der Mahler, der die Anordnung seines Gemähldes nicht mit genugsamer Ueberlegung gemacht hat, kann freylich oft finden, daß es eine Gruppe von Nebensachen nöthig hat, um zwey Hauptgruppen gehörig zu verbinden; aber ein reiferes Nachdenken über seine Anordnung hätte ihn vielleicht eine solche finden lassen, die ihn dieser Nebensachen überhoben hätte.

So findet man oft in dramatischen Stüken, daß dem Dichter bey seinem Plan und bey seiner Anordnung Nebenpersonen nöthig gewesen, die dem Zuschauer gewisse Sachen aufklären, ohne welche die Handlung nicht so verständlich wäre. Aber vielleicht ist diese Nothwendigkeit eben aus Mangel einer schicklichen Anordnung entstanden.

Wie dem aber sey, so muß der Künstler sorgfältig darauf bedacht seyn, die ihm nöthigen Nebensachen so zu stellen und zu bearbeiten, daß sie nicht mehr wirken, als sie wirken sollen. Plutarchus bemerkt, und wir können es in manchem Werk der Alten noch sehen, daß gute Mahler und Bildhauer die ihnen nothwendigen Nebensachen allemal mit überlegter Nachläßigkeit bearbeitet haben, damit sie das Auge nicht zu sehr anlokten. Sicherer aber ist es, wenn man sie ganz zu vermeiden weiß.

Am unerträglichsten sind die Nebensachen, die zur Hauptsache gar nichts beytragen, oder blos da sind, um das Magere, das in der Hauptsache auffällt, durch irgend etwas zu ersetzen. So siehet man in so vielen Comödien Bediente oder andere Nebenpersonen, und so manche von ihnen gespielte Zwischenscenen, die man, ohne irgend eine Veränderung in der Hauptsache zu machen, wegreißen könnte. Der Dichter fühlte sein Unvermögen durch die Hauptsache hinlänglich zu interessiren, und warf solche Nebensachen hinein, um unterhaltender zu werden.

In dem Schauspiel selbst kommen in der Kleidung der Personen und in der Verzierung der Schaubühne viele Nebensachen vor. Auch da ist es höchst nöthig, sie nicht glänzend oder hervorstechend zu machen, damit nicht etwas von den Hauptsachen verdunkelt werde.

* * *

Zu diesem Artikel gehört, in Rücksicht auf **Mahlerey**, was Lairesse, im 3ten und 4ten Kap. des 6ten Buches seines großen Mahlerbuches, von der Staffirung der Landschaften, und von dem unbeweglichen Beywerke, sowohl Gräbern und Tomben, als Häusern, Gärten und dergleichen; und im 6ten Kap. des 7ten Buches, von Beyfügung der Objecte zu Portraiten der Personen von verschiedenen Ständen sagt. — — Von Nebenpersonen in der Komödie (personnes accesſ.) handelt Cailhava, im 2ten Bde. Kap. 32 und 40. s. Art. de la Comed.

# Neu.

(Schöne Künste.)

Ganz bekannte Sachen, von welcher Art sie auch seyen, haben wenig Kraft die Aufmerksamkeit zu reizen; man begnüget sich einen Blik darauf zu werfen, den man für hinlänglich hält, den vollständigen Begriff von der Sache zu bekommen. Es kommt beynahe auf eines heraus, einen ganz bekannten Gegenstand wirklich zu sehen, oder sich seiner blos zu erinnern. Selbst Empfindungen, deren man gewohnt ist, verlieren ungemein viel

von ihrer Stärke. Was uns aber neu ist, reizt die Aufmerksamkeit; ein Blik ist nicht hinlänglich es zu erkennen; man muß nothwendig bey der Sache verweilen, einen Theil nach dem andern betrachten, und der dem menschlichen Geiste angebohrne Trieb, Sachen, davon wir einmal etwas gesehen haben, ganz zu sehen, und das Wolgefallen Eindrüke zu fühlen, die wir noch nie oder selten gefühlt haben, erwekt bey solchen Gelegenheiten ein Bestreben der Vorstellungskraft und der Empfindung, wodurch der neue Gegenstand interessant wird.

Noch hat das Neue ein anderes Verhältniß gegen unsre Vorstellungskraft. Bey gewöhnlichen Gegenständen mischen sich unter das Bild der Sache auf den ersten Anblik viel Nebenvorstellungen, deren wir ebenfalls gewohnt sind. Daher entsteht im Ganzen eine ungemein stark vermischte und deswegen verworrene Vorstellung, in welcher nichts genau bestimmt ist. Das Neue kann keine, oder nur wenige Nebenbegriffe erweken; deswegen wird die Aufmerksamkeit dabey nicht zerstreuet, und man ist im Stande, das Bild oder den Begriff des neuen Gegenstandes sehr bestimmt zu fassen.

Darum ist das Neue schon an sich ästhetisch, weil es die Aufmerksamkeit reizet, stärkeren und bestimmteren Eindruk macht, als das Gewöhnliche derselben Art. Nur ganz fremd muß es nicht seyn; weil dieses nicht leicht oder geschwinde genug kann gefaßt werden. Völlig fremde Gegenstände, die wir mit keinen bekannten derselben Art vergleichen können, reizen oft gar nicht, denn man glaubt nicht, daß man sie gehörig fassen, oder erkennen werde: sie sind wie unbekannte Wörter, mit denen man keine Begriffe verbindet; sie liegen außer dem Bezirk unsrer Vorstellungskraft.

Aus dieser allgemeinen Betrachtung des Neuen kann der Künstler die Regel ziehen, daß es nothwendig sey in jedem Werk des Geschmaks das Bekannte, Gewöhnliche, mit dem Neuen zu verbinden. Nicht eben darum, wie so oft gelehrt wird, damit man überrascht und in Verwundrung gesetzt werde. Wir wollen eben nicht immer überrascht seyn; sondern weil dieses ein nothwendiges Mittel ist, die Aufmerksamkeit zu reizen, ohne welche es nicht möglich ist, die ganze Kraft eines Werks zu fühlen.

Das Neue liegt entweder in der Natur des Gegenstandes selbst, indem der Künstler uns einen wirklich neuen Gedanken, ein neues Bild, einen neuen Charakter u. s. f. vorstellt; oder es liegt blos in der Art, wie eine bekannte Sache uns vorgestellt wird: der Gesichtspunkt, die Wendung, die man der Sache giebt, die Art des Ausdruks, können neu seyn. Der Künstler muß immer seinen Zwek vor Augen haben, und bey jedem Schritt, den er thut, überlegen, ob das, was er vorstellt, die Aufmerksamkeit hinlänglich reizen wird, und darnach muß er den Fleiß, neu zu seyn, abmessen. Wenn ein bekannter Gegenstand, ein bekannter Gedanke gerade der beste zum Zwek ist, so wäre es nicht nur umsonst, sondern schädlich ihm einen neuen vorzuziehen. Es ist oft genug, daß bekannte Sachen in einem neuen Lichte vorgestellt werden, oder wo auch dieses nicht nöthig ist, durch etwas Neues im Ausdruk die Kraft bekommen, die Aufmerksamkeit zu reizen. Die Begierde neu zu seyn, kann leicht auf Ausschweifungen führen. Man muß bedenken, daß nicht die Ueberraschung durch das Neue, sondern die lebhafte Vorstellung des Nützlichen der Zwek der schönen Künste sey. Das Neue ist deswegen nur da nöthig, wo das Alte nicht lebhaft, oder kräftig genug ist. Selbst da

da, wo es auf die bloße Belustigung ankommt, ist es nicht selten angenehmer, einen bekannten Gegenstand in einem ganz neuen Lichte zu sehen, als einen völlig neuen vor sich zu finden. Die unmäßige Lust zum Neuen entsteht oft blos aus Leichtsinn. So müssen Kinder immer neue Gegenstände des Zeitvertreibes haben, weil sie nicht im Stande sind, die vorhandenen zu nützen. Wer täglich ein neues Buch zum Lesen nöthig hat, der weiß nicht zu lesen, und das Neue nützet ihm so wenig, als das Alte. Es kommt also bey Werken des Geschmaks nicht darauf an, wie neu, sondern wie kräftig, wie eindringend ein Gegenstand sey; weil das Neue nicht der Zwek, sondern nur eines der Mittel ist.

Man kann sehr bekannte Sachen vortragen, und dennoch viel damit ausrichten, wenn sie nur mit neuer Kraft gesagt werden. Aber bekannte Dinge auf eine gemeine und alltägliche Weise vortragen, tödtet alle Wirkung, und ist gerade das, was dem unmittelbaren Zwek der schönen Künste am meisten entgegen ist, und davor der Künstler sich am meisten in Acht zu nehmen hat. In diesen Fehler fallen alle blinde Nachahmer und Anhänger der Mode. Täglich siehet man, daß die wichtigsten Wahrheiten der Religion und der Moral, ohne den geringsten Eindruk wiederholt werden; weil man sie in so sehr gewöhnlichen Worten und in so sehr abgenutzten Wendungen vorträgt, daß der Zuhörer dabey gar nichts mehr denkt. Man hat es von der Metapher angemerkt, daß sie, so fürtrefflich sie an sich selbst ist, ihre Kraft völlig verlieret, wenn sie zu geläufig worden ist; weil man sie alsdenn nur als einen eigentlichen Ausdruk betrachtet. So geht es aber jedem Worte und jedem Gedanken: so bald man ihrer zu sehr gewohnt ist, giebt man sich die Mühe nicht mehr, die nöthig ist, um etwas dabey zu denken. Man bleibet bey dem Tone stehen, und giebt nicht auf das Achtung, was man dabey empfinden sollte, weil man voraussetzet, daß man es empfinde. Darum ist es schlechterdings nöthig, daß in einem Werke der Kunst jeder Theil, wenigstens von irgend einer Seite her, etwas Neues, die Aufmerksamkeit reizendes, an sich habe.

Ohne Zweifel entstehet aus dieser Nothwendigkeit das Uebel, daß die schönen Künste, wenn sie eine Zeitlang im höchsten Flor gestanden, bald hernach ausarten. Es scheinet, daß das Genie sich erschöpfe, und daß das mit gutem Geschmak verbundene Neue seine Schranken habe. Daher fallen denn die Nachfolger der größten Meister, um neu zu seyn, auf Wendungen, die zu sehr gekünstelt sind, und dadurch wird der Geschmak allmählig verdorben. Man hat sich deswegen wol in Acht zu nehmen, daß man nicht auf Abwege gerathe, indem man sucht neu zu seyn.

Das Verdienst, oft etwas Neues vorzustellen, oder das Gewöhnliche von einer neuen Seite zu zeigen, können nur die Köpfe sich erwerben, die sich angewöhnt haben, in allen Dingen mit eigenen Augen zu sehen, nach eigenen Grundsätzen und Empfindungen zu urtheilen. Jeder Mensch hat seine Art zu sehen, aber nicht jeder getraut sich selbst zu urtheilen. Mancher sieht auf das, was bereits Beyfall gefunden hat, und sucht ihm so nahe zu kommen, als möglich ist. Dieses ist aber nicht der Weg neu und Original zu seyn. Es scheinet, daß diese Furcht sich so zu zeigen, wie man ist, in Deutschland sehr viel gute Köpfe schwäche. Mancher ist weit sorgfältiger, sein Werk dem vorgesetzten Muster ähnlich, als nach seiner Empfindung gut zu machen.

Ein rechter Künstler muß sich so lang im Denken, Empfinden und Beur-

Beurtheilen geübet haben, daß er in diesen Dingen seiner eigenen Manier folgen kann. Aber er muß auch seine Grundsätze und seine Art zu empfinden mit andern so genau vergleichen, und denn auf alle Weise auf die Probe gestellt haben, daß er sich selbst überzeugen kann, er gehe nicht auf Abwegen. Hat er dieses erhalten, so habe er den Muth, seine Art zu denken ungescheut an den Tag zu legen, ohne sich ängstlich umzusehen, ob sie mit der gewöhnlichen Art andrer Menschen übereinkomme. Fühlet er selbst, daß das, was er gemacht hat, richtig und zwekmäßig ist: so bekümmere er sich weiter um nichts.

Um auch bey bekannten Gegenständen neue Gedanken zu haben, ist nothwendig, daß man selbst bey täglich vorkommenden Sachen seinen Beobachtungsgeist, seinen Geschmak und seine Beurtheilung eben so anstrenge, als wenn sie neu wären. Insgemein fallen uns, beym Anblik gewöhnlicher Gegenstände auch Urtheile bey, deren wir gewohnt sind, und wir empfinden auf eine uns gewöhnliche Weise Gefallen oder Mißfallen daran. Der Denker, und ein solcher ist jeder wahre Künstler, bleibet dabey nicht stehen. Er prüft sein Urtheil und erforscht den wahren Grund seiner Empfindung; er sucht einen neuen Gesichtspunkt, die Sache anzusehen, setzet sie in andre Verbindung, und so entdeket er gar oft eine ganz neue Art, sich dieselbe vorzustellen.

Außer diesem allgemeinen Mittel das Neue zu finden, giebt es viel besondere, die man durch aufmerksame Betrachtung der Werke guter Künstler leicht kennen lernt. Für den Redner und Dichter hat Breitinger im I. Theile seiner critischen Dichtkunst verschiedene angezeiget, und mit Beyspielen erläutert. Auf eine ähnliche Weise könnte man auch für andere Künste die besondern Mittel oder Kunstgriffe neu zu seyn angeben. So findet man, daß ein Tonsetzer einem sehr gewöhnlichen melodischen Satz durch eine etwas fremde Harmonie, einem andern durch mehr Ausdehnung, oder durch eine veränderte Cadenz das Ansehen des Neuen giebt. Der Mahler kann leicht auf eine neue Art eine Geschichte behandeln, die schon tausendmal vorgestellt worden. Er wählt einen andern Augenblik, andre Nebenumstände, stellt die Sachen einfacher, oder in einem andern Gesichtspunkt vor u. s. w. Es würde uns aber hier zu weit führen, wenn wir uns in eine umständliche Betrachtung der Mittel einlassen wollten. Nur noch eine Anmerkung wollen wir dem Künstler zu näherer Ueberlegung empfehlen. Er versucht von Zeit zu Zeit, auch der äußerlichen Form seiner Werke neue Wendungen zu geben. Die Schaubühne hat dadurch viel gewonnen, daß man die ehemalige französische Form derselben von Zeit zu Zeit verlassen, und einige nach englischer Art eingerichtet hat. Aber es sind noch andre Formen möglich, wodurch der comischen Schaubühne mehr Mannichfaltigkeit könnte gegeben werden. Dem Tonsetzer empfehlen wir vornehmlich das Nachdenken über neue Formen, da die gewöhnlichen in der That anfangen, etwas abgenutzt zu seyn. Alle Opernarien, alle Concerte gleichen sich so sehr, daß man immer zum voraus weiß, wo die Hauptstimme sich allein wird hören lassen, wo die andern Stimmen eintreten, wo Läufe und Künsteleyen erscheinen, und wo Schlüsse erfolgen werden. Man bedenkt nicht genug, daß die Formen größtentheils blos zufällig sind. Unsere Dichtkunst hat ungemein viel gewonnen, seitdem zuerst Pyra und Lange, hernach Ramler und vornehmlich Klopstok neue Formen und neue Vers-

arten eingeführt haben. Darum übertreffen wir auch gegenwärtig in diesem besondern Fache der Dichtkunst alle neuern Nationen, und es ist zu wünschen, daß bald fähige Köpfe ähnliche Neuerungen mit eben dem glüklichen Ausgang in andern Dichtungsarten versuchen.

* *

„Ueber das Besondre und die Neuheit,“ hat F. L. von Hopfgarten, Leipz. 1772. 8. eine eigene, aber nicht viel sagende Abhandlung drucken lassen. — — Näher gehören hieher der 5te Abschn. S. 106. im 1ten Th. von Breitingers Dichtkunst. — Das 6te Kap. aus Home's Elements of Criticism, Bd. 1. S. 255. 4te Ausg. — Der 1te Abschn. des 1ten Theiles von Gerards Versuch über den Geschmack, S. 4. der deutschen Uebers. — Der XIte Abschn. S. 155. aus J. Riedels Theorie der s. b. Künste und Wissensch. — Die 19te der Priestleyschen Vorlesungen, S. 151. d. Uebers. — Der 9te Abschn. S. 355. in J. C. Königs Philos. der schönen Künste. — Der 2te Abschnitt des 2ten Hauptst. von Gödings Aesthetik, S. 267. — De eo quod rei novitas in animis hominum efficit, drey Abhandl. von Aug. Frd. Boeck, Tub. 1771-1783. 4. und ein Supplem. dazu, ebend. 1786. 4. — — Von der Neuheit und dem Unerwarteten in der Gartenkunst, handelt Hr. Hirschfeld in seiner Theorie derselben, Bd. 1. S. 177. —

## Niederschlag.

(Musik.)

Die erste Zeit, oder der Anfang jedes Takts. Der Name kommt daher, daß die Neuern beym Taktschlagen den Anfang jedes Takts mit Niederschlagen der Hand, oder des Fusses bezeichnen. Die Alten thaten dasselbe mit Aufheben des Fußes, daher bey ihnen der Anfang des Taktes Arsis (der Aufschlag) genennt wurde. Der Ausdruk, ein Stük fange mit dem Niederschlag an, bedeutet also, daß der erste Takt des Stüks vollständig sey, und daß das Stük gleich den ersten Ton mit Nachdruk hören lasse *).

Weil die mit dem Niederschlag eintretenden Töne nachdrüklich, oder mit Accenten angegeben werden, so sind auch die auf diese Zeit fallenden Dissonanzen von stärkerer Wirkung, als die, welche im Aufschlag gehört werden. In diesem Falle befinden sich auch die Vorhalte **), mit denen zum Ausdruk das meiste auszurichten ist, weil sie allezeit auf den Niederschlag fallen, da die wesentliche Septime sowol im Aufschlag, als im Niederschlag vorkommt.

## Niedrig.

(Schöne Künste.)

Wenn man dieses Wort bey Gegenständen des Geschmaks braucht, so verstehet man darunter etwas, das in der Denkungsart und in den Sitten, und überhaupt in dem Geschmak des Pöbels ist, nicht in sofern es einfach und ohne Kunst ist, sondern in sofern es Menschen von feinerer Lebensart beleidiget. Der Geschmak und die innern Sinne gelangen, so wie die äußern, nur durch Uebung und Ueberlegung zu der Fertigkeit, in jeder Sache auch durch kleinere, Ungeübten unmerkliche Dinge gerührt zu werden. Wer diese Fertigkeit nicht erlanget hat, siehet und empfindet nur das Gröbste, was auch dem Unachtsamsten in die Augen fällt; darum können Sachen, die im Ganzen, oder überhaupt betrachtet, das sind, was sie in ihrer Art seyn sollen, ihnen gefallen, wenn gleich in kleinern und feineren Theilen viel Unrichtiges, Unschikliches oder Verkehrtes darin ist. Der Pöbel staunt über Pracht, wo er

*) S. Takt.

**) S. Vorhalt.

er sie sieht, wenn gleich weder Geschmak noch Schiklichkeit dabey beobachtet worden. So begnüget sich ein Mensch von niedrigem Stande, der nie an Reinlichkeit gewöhnt worden, an eine Speise, die seinen Hunger stillt, und übersiehet das Unreinliche darin, wodurch sie Personen von Erziehung ekelhaft seyn würde.

Daher kommt es, daß Leute von niedrigem Stande, die keine durch feineres Nachdenken entstandene Bedürfnisse fühlen, leicht befriediget werden, wenn gleich in den hiezu nöthigen Dingen sich gar viel findet, das geübtern Sinnen zuwider ist: und eben daher kommt es auch, daß solche Menschen keinen Gefallen an den Sachen haben, die für Personen von feinem Geschmak den größten Reiz haben. Feinen Scherz fühlen sie nicht, und auf einem Gesichte, das nur durch feinere Züge die Empfindungen und den Charakter verräth, können sie gar nichts lesen. Erst dann, wenn Zorn, oder Freude das ganze Gesicht verstellt, werden ihnen diese Leidenschaften merklich.

Hieraus wird sich der Charakter des Niedrigen in Gegenstäden des Geschmaks leicht bestimmen lassen. Man muß stufenweise von dem Edeln und Feinen, erst auf das Gemeine, und denn von diesem auf das Niedrige herabsteigen. Dieses tritt zwar nicht aus der Art; es kann das, was es in der Art seyn soll, wirklich seyn, ist traurig, freudig, zärtlich, oder lustig; aber es ist es auf eine übertriebene, grobe Art, mit Beymischung solcher Umstände, die den feinern Geschmak beleidigen. Wolanständigkeit, Schiklichkeit, gute Verhältnisse, und was zum Feinen der Form gehört, sind Sachen, worauf der Pöbel nicht sieht; darum finden sie sich auch bey dem Niedrigen nicht. Scherze sind Zoten, das Lustige wild und ausgelassen, das Sittliche überhaupt unüberlegt und grob, das Leidenschaftliche übertrieben, und mit viel Widrigem verbunden.

In den Werken des Geschmaks ist das Niedrige überhaupt sorgfältig zu vermeiden; doch ereignen sich auch Gelegenheiten, wo es nicht ganz zu verwerfen ist. Man kann hierüber dem Künstler keine sichrere Regel geben, als daß man ihn vermahne, bey jedem Werk seines Zweks eingedenk zu seyn. Bey ernsthaften Gelegenheiten, wo es darum zu thun ist, Gesinnungen und Entschließungen einzuflößen, das Gefühl des Guten und Schönen rege zu machen, auch überall, wo der Künstler die Absicht hat, seine eigene Denkungsart zu entwikeln, da muß alles Niedrige schlechterdings vermieden werden. Ein pöbelhafter Ausdruk, oder ein niedriges Bild, kann den schönsten Gedanken verderben. Ueberhaupt muß der Künstler beständig daran denken, daß er für Personen von Geschmak und von etwas feiner Lebensart arbeitet. Sogar das Gemeine muß er überall vermeiden, weil es die Aufmerksamkeit derer, für die er arbeitet, nicht reizet.

Auch nicht einmal da, wo man uns unsre Thorheiten vorhält, um uns davon zu reinigen, in der Comödie und den Werken von scherzhaftem Inhalt, wobey man ernsthafte Absichten hat, ist das Niedrige zu brauchen. Kein Mensch von einiger Erziehung wird das widrig Lächerliche auf sich deuten; er wird vielmehr glauben, daß man ihn blos damit belustigen wolle *).

Darum wollen wir doch das niedrig Comische, wenn es nur wirklich aus der Natur genommen und nicht durch bloßes Possenspiel übertrieben ist, nicht ganz verwerfen. Das Lachen, in so fern es blos zur Belustigung dienet, hat auch seine Zeit,
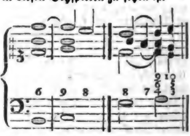


*) S. Lächerlich III Th. S. 133 ff.

Zeit, und dieses Lachen wird gar oft, auch bey Personen von feinem Geschmak wegen des ungemein abstechenden Contrasts gegen das, dessen sie gewohnt sind, durch das Niedrigcomische, wenn es nur wahrhaftig natürlich ist, sicher erreicht. Ich habe einen vornehmen Mann von äußerst feinem Geschmak und sehr edlem Charakter gekannt, der sich bisweilen das Vergnügen machte, mit einigen Freunden in London in einem Hause zu speisen, wo viele Schornsteinfeger ihren täglichen Tisch hatten, um sich an den Sitten und den Manieren dieser Leute zu belustigen. Und es ist so ungewöhnlich nicht, daß die feinesten und witzigsten Köpfe bisweilen an dem Niedrigcomischen der Schaubühne großes Wolgefallen haben, und recht herzlich mitlachen. Nur so gar abgeschmakt und völlig unnatürlich, wie einige Scenen in Molieres bürgerlichem Edelmann, oder im eingebildeten Kranken, muß es nicht seyn, weil kaum noch der Pöbel darüber lacht. Aber solche Scenen, die bey ihrer Niedrigkeit Wahrheit haben, wie viele Gemählde des Teniers und Ostade, und wobey auch das, was dem Pöbel selbst ekelhaft ist, vermieden wird, sind als getreue Schilderungen der Natur zur Abwechslung und zum Zeitvertreib angenehm.

## None.

(Musik.)

Ein dissonirendes Intervall von der Art der zufälligen Dissonanzen *), welche auf einer guten Zeit des Takts, als ein Vorhalt, eine Zeitlang die Stelle der Octav, oder der Decime einnimmt, und hernach in das Intervall, an dessen Stelle sie aus dem vorhergehenden Accord liegen geblieben ist, herüber geht, wie in diesen Beyspielen zu sehen ist.



Die Noten, welche hier den Namen der None haben, werden in andern Fällen, in eben dieser Entfernung von der Baßnote, Secunden genennt; weil sie in der That die Secunden der ersten oder zweyten Octave des Baßtones sind. Daher ist hier vor allen Dingen der Grund anzuzeigen, warum dasselbe Intervall einmal den Namen der Secunde, ein andermal aber den Namen der None bekomme.
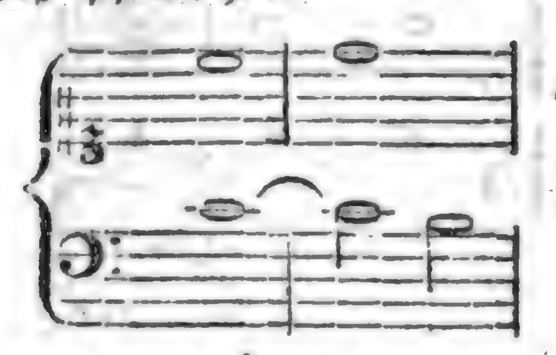
Erstlich ist die None allezeit ein Vorhalt, oder eine zufällige Dissonanz; die Secunde hingegen ist oft eine wesentliche, aus der Umkehrung des Septimenaccords entstehende Dissonanz, wie hier:

Nach den Regeln der Harmonie muß hier der Baßton, dessen Secunde oben vorkommt, der Auflösung halber herunter treten, weil sie die eigentliche Dissonanz ist. Hier ist also die Secunde nur dem Scheine nach die Dissonanz, die Zerstöhrung der Harmonie liegt im Basse, wo sie auch wieder muß hergestellt werden. Die None aber ist eine wirkliche Dissonanz, die nicht durch einen andern Ton aufgelößt wird. Es geschiehet

zwar

*) S. Dissonanz.

zwar auch, daß die Secunde als ein Vorhalt des Einklanges oder der Terz vorkommt; alsdenn aber ist sie von der None daran zu unterscheiden, daß sie bey liegendem Basse frey anschlägt, und als ein Durchgang erscheinet, vermittelst dessen man von 1 nach 3, oder von 3 nach 1 geht. Die Secunde behält diese Eigenschaft, die sie von der None unterscheidet, auch so gar wenn sie wirklich den Stufen nach der neunte Ton vom Baß ist, wie hier:



Hier ist der Ton d den Stufen nach die None, aber in der Behandlung die Secunde des Basses.

Zweytens würde es unschiklich seyn, wo die None mit der Septime als Vorhalt der Octave zugleich vorkommt, jener den Namen der Secunde zu geben; denn da bey der Auflösung beyde über sich treten, folglich die Septime in die Octave, so geht die None in die Decime, und es würde seltsam klingen, wenn man sagte, die Secunde gehe in die Decime; oder die Septime, als der tiefere Vorhalt, gehe in die Octave, die Secunde aber, als der höhere, in die Terz.
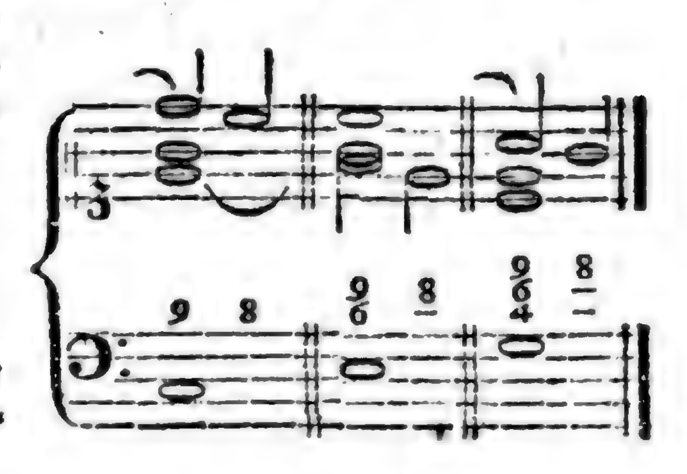
So viel von der Benennung dieses Intervalls; von seiner Behandlung wird im folgenden Artikel gesprochen.
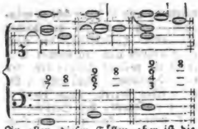
## Nonenaccord.

(Musik.)
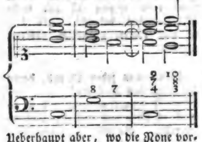
Es herrscht in der Benennung der Accorde noch eine beträchtliche Verwirrung, und ist daher sehr zu wünschen, daß bald ein gründlicher Harmoniste hervortrete, der nach einer leichten und gründlichen Methode die wahren Namen der Accorde bestimme. Man sollte z. B. nicht jeden Accord, darin die Septime vorkommt, den Septimenaccord nennen, sondern diesen Namen nur dem Accord geben, darin die wesentliche, die Cadenz vorbereitende Septime vorkommt: so sollte auch nicht jeder Accord, darin die None vorkommt, den Namen des Nonenaccords tragen, damit nicht Accorde, die ihrer Natur nach gar sehr verschieden sind, mit denselben Namen belegt werden. Natürlicher Weise sollte jeder Accord von dem Intervall seinen Namen bekommen, welches das vornehmste oder Hauptintervall darin ist. Aber diese Sache ist mit mehr Schwierigkeit beladen, als daß sie hier könnte gründlich erörtert werden.

Wenn man jeden Accord, darin die None des Baßtones vorkommt, einen Nonenaccord nennen will, so giebt es ungemein vielerley Nonenaccorde. Sowol im Dreyklang, und in seinen beyden Verwechslungen, als im wesentlichen Septimenaccord mit seinen zwey ersten Verwechslungen, folglich in sechs Hauptfällen, kann die None vorkommen, wie aus folgender Vorstellung zu sehen ist:
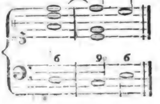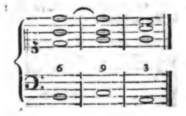





In allen diesen Fällen aber ist die None eine Verzögerung, oder ein Vorhalt der Octave, in welche sie also natürlicher Weise auf demselben Baßton herunter tritt, wie in jedem der angeführten Beyspiele zu sehen ist. Bey Cadenzen aber kann ein Nonenaccord vorkommen, wo diese Dissonanz als ein Vorhalt, nicht der Octave, sondern der Decime erscheint; weil die Septime der Octave vorgehalten wird, wie aus folgendem zu sehen ist:




Ueberhaupt aber, wo die None vorkommt, muß sie vorher auf einer schlechten Taktzeit gelegen haben. Ihre Auflösung geschieht natürlicher Weise, wie in allen angeführten Beyspielen, auf demselben Baßton, auf dem sie den dissonirenden Vorhalt ausmacht; doch geschieht es auch bisweilen, daß bey der Auflösung ein andrer Baßton eintritt, wie hier:
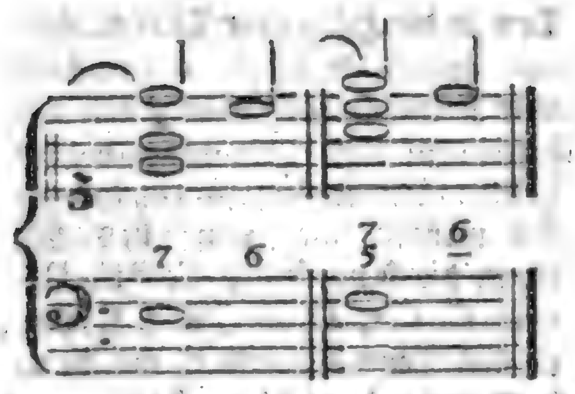



Aber in diesem und ähnlichen Fällen geschieht es allemal in der Absicht, die aus der Auflösung einer etwas schweren Dissonanz entstehende Ruhe etwas zu vermindern; daher dieser Fall nur bey unvollkommenen Cadenzen statt hat. Es geschieht so gar auch, daß die Auflösung der None bis auf den Niederschlag des folgenden Takts verzögert wird, wie hier:




Von dergleichen Veränderungen rühret es her, daß die None, die ihrer Natur nach ein Vorhalt der Octave ist, nicht in diese, sondern in eine andere Consonanz aufgelößt wird; weil bey diesen Fällen anstatt des natürlicher Weise eintretenden Baßtones, ein andrer genommen wird, damit das Gehör in seiner Erwartung getäuscht werde. Hier löset sich die None in die Terz, oder Decime auf; ein andermal, wenn der Baß um drey Töne steiget, wird sie zur Sexte; auch bisweilen, wenn der Baß vier Töne steiget, oder fünf Töne fällt, zur Quinte. Alle diese Fälle aber haben etwas Außerordentliches und kommen nur vor, wenn der Tonsetzer hinlängliche Gründe hat, von der gewöhnlichen, oder der natürlichsten Bahn abzugehen.

Vorzüglich ist auch die Veränderung wol zu merken, die mit dem Nonenaccord vorgeht, wenn sie durch eine Verwechslung des Baßtones zur Septime wird, wie in diesen Beyspielen:




In dem ersten sollte der Baßton C mit der None und im andern D mit der wesentlichen Septime und None seyn; man hat aber von beyden die erste Verwechslung genommen, wodurch die None zur Septime, und im andern Fall auch die wesentliche Septime zur Quinte worden. Die in diesen Fällen vorkommende Septime ist im Grund eine None, und muß auch so behandelt werden. Sie löset sich in der That abwärts in die Octave des wahren Grundtones, folglich in der Sexte des an seiner Stelle genommenen Baßtones auf.

## Noten.

(Musik.)

Sind willkührliche Zeichen, wodurch die ein Tonstük ausmachende Reihe der Töne, nach eines jeden Höhe und Tiefe sowol, als nach seiner Dauer angedeutet wird. Sie sind für den Gesang, was die Buchstaben für die Rede. Ehe für diese beyden Sprachen die Zeichen erfunden worden, konnte weder der Gesang noch Rede geschrieben werden, und man mußte sie durch wiederholtes Hören dem Gedächtnisse einprägen, um sie zu wiederholen. Durch Erfindung der Noten wird der Gesang mit eben der Leichtigkeit aufgeschrieben, und andern mitgetheilet, als die Rede durch Schrift.

Nach einer sehr gewöhnlichen Namensverwechslung versteht man gar oft durch das Wort Note den Ton selbst, den sie anzeiget; eine durchgehende Note, will sagen, ein durchgehender Ton; jede Note richtig angeben, heißt, jeden Ton richtig vorbringen.

Die Griechen, und nach ihnen die Römer, bezeichneten die Töne durch Buchstaben des Alphabets, die sie, weil bey ihrer Musik immer ein Text zum Grund lag, über die Sylben des Textes setzten. Diese Noten zeigten nur die Höhe der Töne; ihre Dauer wurde durch die Länge und Kürze der Sylben, über welchen sie geschrieben waren, bestimmt. Wer etwas umständlich zu wissen verlanget, wie die Alten alles, was zum Gesange gehört, durch solche Buchstaben angezeiget haben, der findet, wenn er nicht an die Quellen selbst gehen will, eine hinlängliche Erläuterung in Rousseaus Wörterbuche *). Wir wollen nur eine einzige kleine Probe hieher setzen.

d c ♮ c d e d c ♮ a ♮ c d a G F G G
Sit nomen Domini benedictum in saecula.

Mehrere Arten die Noten auf oder neben die Sylben zu schreiben, findet man beym Pater Martini **).

Erst in dem eilften Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung wurde der Grund zu den itzt gewöhnlichen Noten gelegt, da der Benediktinermönch Guido aus Arezzo, anstatt der Buchstaben, auf verschiedene parallel in die Queer gezogene Linien bloße Punkte setzte; jeder Punkt deutete einen Ton an, und die Höhe der Linie, worauf er stund, zeigte die Höhe des Tones im System an. Aber noch war kein Unterschied der Punkte, um die Dauer oder Geltung der Note anzuzeigen. Insgemein schreibet man einem parisischen Doktor und Chorherrn Johann von Muris die Verbesserung der Aretinischen Noten zu, wodurch sie hernach allmählig ihre gegenwärtige Einrichtung bekom-

*) Diction. de Musique Art. Note.
**) Storia della Musica T. I. p. 178.

bekommen haben. Dieser Doktor setzte, um nicht so viel Linien über einander nöthig zu haben, als Töne im System sind, auch zwischen die Linien Noten, wie noch gegenwärtig geschieht; ferner setzte er anstatt der Punkte kleine Vierecke, die er verschiedentlich anders gestaltete, um dadurch die verschiedene Länge und Kürze jedes Tones anzuzeigen; auch soll er einige Zeichen zur Andeutung der schnellen oder langsamen Bewegung des Gesanges erfunden haben. Man findet diese Noten noch in allen Kirchenbüchern, die zweyhundert Jahr und mehr alt sind; wir halten es aber der Mühe nicht werth, die Sache umständlicher zu beschreiben.

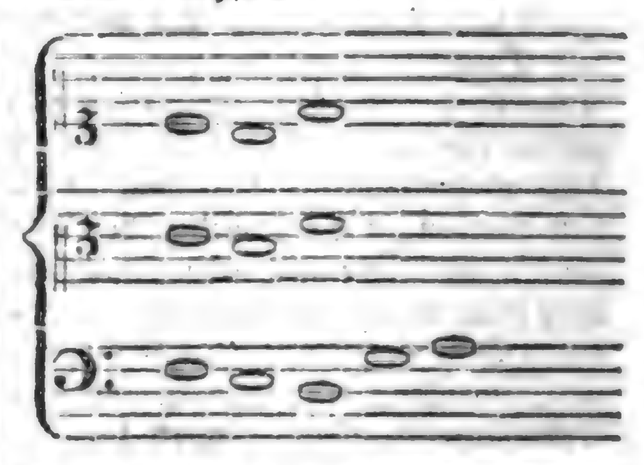
Die Verbesserungen, die von Zeit zu Zeit mit den Noten gemacht worden, bis sie die itzt gebräuchliche Form bekommen haben, sind, so viel ich weiß, noch von Niemand nach der Ordnung der Zeit, da jede Veränderung aufgekommen ist, beschrieben worden.

Damit diejenigen, welche der Musik unerfahren, und doch begierig sind, zu wissen, wie die unartikulirte Sprache der Leidenschaften kann aufgeschrieben werden, einigen Begriff von dieser merkwürdigen Erfindung bekommen können, wollen wir ihnen folgende Aufklärung hierüber geben.

Zuerst muß man merken, daß alle zum Gesang, oder für Instrumente brauchbare Töne, vom tiefsten bis zum höchsten, in Ansehung der Höhe in fünf verschiedene Classen, die man Hauptstimmen nennt, eingetheilt werden. Diese Hauptstimmen heißen, von der tiefsten bis zur höchsten, der Contrabaß, der Baß, der Tenor, der Alt und der Discant. Jede dieser Hauptstimmen begreift zwölf, bis sechszehn und mehr Töne, deren jeder von dem nächsten um einen halben Ton in der Höhe oder Tiefe absteht *), und den man durch einen größern oder kleineren Buchstaben des Alphabets, dem bisweilen noch ein anderes Zeichen hinzugefügt wird, bezeichnet. So werden die Töne des Basses durch die Buchstaben C, *C, D, *D, oder C, Cis, D, Dis, u. s. f. die Töne des Tenors durch c, cis, d, u. s. f. noch ohne Noten bezeichnet.

Wenn man nun eine Stimme eines Tonstüks schreiben will, so ziehet man fünf parallel laufende gerade Linien also:

diese werden ein Notensystem genennt. Will man mehrere zum Tonstük gehörige Stimmen zugleich schreiben, so ziehet man so viel Notensysteme als Stimmen sind, in mäßiger Entfernung unter einander, und verbindet sie durch einen am Anfang herunterlaufenden Strich, der im Französischen Accolade genennt wird, um anzuzeigen, daß die Töne aller dieser Notensysteme zusammengehören; z. B. zu drey Stimmen, die zugleich gespielt werden, gehören drey verbundene Systeme.

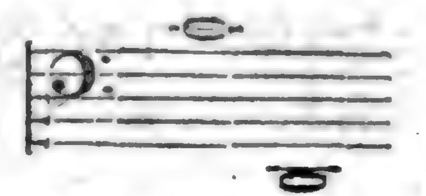


Nun muß man auch wissen, zu welcher Stimme jedes System gehöre. Dieses wird durch ein besonderes, im Anfang des Systems angebrachtes Zeichen, welches man den Schlüssel

*) S. Halber Ton.

sel nennt, angedeutet. Diese Zeichen sind für einerley Stimme oft verschieden *); hier sind nur zum Beyspiel drey angedeutet, davon das auf dem untersten System den Baß, das auf dem mittlern den Alt, und das auf dem obersten den Discant bezeichnet. Jeder dieser Schlüssel hat seinen Namen von einem Ton der Stimme: der Baßschlüssel trägt den Namen F, die beyden andern den Namen C; ein andrer wird G-Schlüssel genennt.

Diese Schlüssel zeigen auch zugleich an, daß von der Linie an, auf welcher sie stehen, die Noten dieser Stimme herauf und herunter so müssen verstanden werden, daß die, welche auf der Linie des Schlüssels (F) steht, den mit dem Namen des Schlüssels bezeichneten Ton andeutet; der darüber oder darunter befindliche Raum zeiget den Ton G oder E an u. s. f. Also bezeichnen die auf dem untersten System hier geschriebene Noten, so wie sie folgen, die Töne F, E, D, G, A der Baßstimme; die auf dem mittlern System die Töne c, H, d der Altstimme, und die auf dem obersten die Töne $\bar{\bar{c}}$, $\bar{h}$, $\bar{\bar{d}}$ der Discantstimme, die um eine Octave höher sind, als die vorhergehenden. Da von den verschiedenen Tonarten die meisten etliche eigene Töne haben, die in andern Tonarten nicht vorkommen, folglich auf diesen fünf Linien und den vier Zwischenräumen viel mehr, als neun Töne müssen können angedeutet werden, so können sowol auf jede Linie, als auf jeden Zwischenraum drey verschiedene Töne, die um einen halben Ton von einander abstehen, geschrieben werden. Dazu hat man noch die besondern Zeichen ♯ und b, welche nach Erforderniß der Sache gleich hinter dem Schlüssel, auf oder zwischen die Linien gesetzt werden. Dieses wird die **Vorzeichnung** genennt. Tritt aber eine Stimme über das Liniensystem herauf oder herunter, so werden für diese besondern Fälle noch kleinere Linien gezogen, also:



Durch diese verschiedene Mittel kann also jede Folge der in der Musik brauchbaren Töne, nach der eigentlichen Höhe eines jeden, deutlich angezeiget werden. Die Geltung der Noten aber, oder die nach Maaßgebung der geschwinden oder langsamen Bewegung des Stücks erfoderliche Dauer, wird durch die Form der Noten angedeutet. Nämlich nachdem ein Ton einen oder mehr ganze Takte, oder nur einen halben, einen viertel, einen achtel, sechszehntel, oder einen zwey und dreyßigstel Takt dauren soll, bekommt sie eine andere Form. Ohne der ganz langen Noten von etlichen Takten, die nur in alten Kirchensachen vorkommen, zu gedenken, wollen wir nur die üblichsten hersetzen:

wird **Brevis** genannt und gilt 2 ganze Takte.

— **Semibrevis** — — 1 Takt.

oder **Minima** — — ½ Takt.

oder **Semiminima** — ¼ Takt.

oder **Fusa**, eingestrichene ⅛ Takt.

oder zweygestrichene $\frac{1}{16}$ Takt.

oder dreygestrichene $\frac{1}{32}$ Takt.

Eine Note, die einen Punkt hinter sich hat, zeiget eine um die Hälfte längere Dauer an, als ihre Geltung ohne diesen Punkt ist: so gilt ¼ und noch ⅛ Takt. Noten von viel kleinerer

*) S. Schlüssel.

nerer Gestalt vor grössere gesetzt, bedeuten Töne, die als Vorschläge dem eigentlichen Ton vorhergehen; wie

Der Takt selbst hat auch seine besondere Zeichen: so bedeutet das anfangs des Systems stehende Zeichen C den gemeinen geraden, oder vierviertel Takt; ₵ den Allabreve Takt. Die übrigen Taktarten werden durch Zahlen, die hinter die Vorzeichnung gesetzt werden, angezeiget; als $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ und so fort. Die untere Zahl zeiget die Gattung der dem Stük gewöhnlichen Noten an, ob es Halbe, Viertel, oder Achtel seyen, die obere aber weiset, wie viel solcher Noten auf einen ganzen Takt gehen. Die langsamere, oder geschwindere Bewegung aber wird durch übergeschriebene Worte angezeiget *). Endlich werden auch fast alle Manieren, wodurch der Vortrag zierlicher oder nachdrüklicher wird: die Triller, Mordenten, Doppelschläge, das Schleifen, oder Stoßen der Töne und dergleichen, jede durch ihr besonderes Zeichen ausgedrükt.

Hieraus ist klar, daß die itzt üblichen Noten überaus bequem sind, jedes Tonstük beynahe nach seiner ganzen Beschaffenheit auszudrüken, so daß vielleicht auch künftig wenig daran wird verbessert oder vollständiger gemacht werden können. Rousseau findet zwar die ganze Methode zu notiren zu weitläuftig, und schlägt eine andere in der That kürzere Art vor. Aber sie hat bey ihrer Kürze die Unvollkommenheit, daß sie bey weitem nicht so deutlich in die Augen fällt, als die gebräuchliche, und daß sie, besonders wo mehrere Stimmen über einander geschrieben werden, eine stärkere Anstrengung der Augen erfodert. Er hat sie an dem oben angezogenen Orte ausführlich beschrieben.

*) S. Bewegung.

Es bleibet freylich sowol über das genaueste Maaß der Bewegung, als über andere zum Vortrag nothwendige Stüke, noch manches übrig, das weder durch diese noch andere Noten angezeiget werden kann, sondern blos von dem Geschmak und der Kenntniß der Sänger und Spieler abhängt. Und wenn auch jede Kleinigkeit noch so bestimmt könnte in Noten angezeiget werden, so würde doch ohne guten Geschmak und große Kenntniß kein Stük vollkommen vorgetragen werden.

* *

Die von J. J. Roußeau vorgeschlagene, und von H. Sulzer berührte neue Bezeichnung der Töne findet sich ausführlicher entwickelt, in dem Projet concernant de nouv. signes pour la Musique, lu à l'Acad. des Scienc. 1742. und in der Dissertat. sur la Mus. mod. Par. 1743. 12. beyde im 16ten Th. der Zweybrücker Ausg. s. W. Noch eine andre Bezeichnung schlägt er in s. Lettre à Mr. Burney, ebend. S. 265 vor. — Was H. S. von der Erfindung des Joh. de Muris sagt, stimmt nicht mit dem ganz überein, was in der Science et pratique du plain Chant, Par. 1673. 4. S. 120 und 173. von der Erfindung des Joh. de Muris gesagt wird. — —

Uebrigens handeln von der Musikalischen Zeichenlehre überhaupt: Giov. Fr. Beccatelli (Parere sopra il uso moderno di praticar nella Musica questo segno ♮ detto b quadro, in dem 3ten Bde. der Soppl. al Giornale de' Letterati d'Italia, S. 429. Ven. 1726. 8.) — Marc. Dietrich Brandis (Musica signatoria, Lipf. 1651. 12.) — Fr. Roberts (Disc. concerning the musical notes of the Trumpets and trumpet marine, and of the defects of the same, in dem 17ten Bde. der Philos. Transact. N. 195. S. 559.) — In

des P. Souhairy Nouv. Elemens du Chant, Par 1677. wird eine, der Rousseauschen Methode ähnliche Bezeichnung vorgeschlagen. — John Franc. de la Fond (A new System of Music both theoretical and practical, and yet not Methèmatical, Lond. 1725. 8. Ist nichts als eine neue Zeichenlehre.) — Demoz (Methode de Musique selon un nouv. Systeme, très court, très facile, et très sur . , . Par. 1728 8. Auch hat er nach Maßgabe s. Systems ein Breviaire herausgegeben.) — Seb. Brossard (Lettre en forme de Dissertat. à Mr. de Motz sur la nouv. methode d'ecrire le plein Chant et la Musique, Par. 1729. 4. — Du Mas (L'art de la Musique enseigné et pratiqué sur la nouv. Methode du bureau typographique, établi par une seule clef, un seul ton, un seul tems, un seul signe de mesure, Par. 1753. 4. Auch hat eben dieser Verf. noch eine Art de la Musique ens. sans transposter, Par. 1758. herausgegeben.) — Colizzi (Lotto Musical, ou Direction facile pour apprendre en s'amusant à connoitre les differens caractères de Musique Haye 1787.) — Mercier (Methode pour apprendre à lire sur tous les clefs, Par. 1787.) — S. übrigens die Art Bezifferung, Schlüssel, Temperatur. — —

Von der Geschichte der musikalischen Zeichenlehre handeln: Joh. Nicolai (In s. Tract. de Siglis veter. omnibus . . . Lugd. B. 1703. 4. handelt das 18te Kap. S. 105. de Siglis musicis et Notis.) — Jac. Tevo (In s. Musico Testore, Ven. 1706. 4. handelt das 7te Kap. des 2ten Theils Dell' invenzione delle figure musicali) — Bern. Montfaucon (In s. Palaeogr. graec. . . Par. 1708. f. wird im 5ten Kap. des 5ten Buches, S. 356. de Notis music. tam veteribus quam recentior. gehandelt.) — Joh. Lud. Walther (S. Lexicon diplomat. Ulm. 1756. f. enthält die verschiedenen musikal. Notenzeichen aus dem Mittelalter, vom 11ten Jahrh. an.) — Pet. Simon Fournier (Traité histor. et crit. sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la Musique . . . Par. 1765. 4.) — Gando (Observat. sur le Traité . . . de Mr. Fournier . . Berne 1766. 4.) — Auch finden sich hieher gehörige Nachrichten im 57ten - 60ten §. §. von Adlungs Ann. zur Musikal. Gelahrtheit, S. 233. u. f. der 2ten Ausg. — und in G. E. Lessings Kollect. zur Litterat. B. 2 Art. Octav. Petruetius. — —

Auch gehören hieher noch die Descript. de la Pate ou de l'Instrument, qui sert à regler le papier de Musique, im 9ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Sciences de Paris, S. 439. — und des Bausenville L'art gammographique . . . Par. 1784. 8. zu Folge welcher ein Mensch in einer Stunde soll 600 Seiten liniren können. —

## Nothwendig.

### (Schöne Künste.)

In jedem Werke, das in bestimmter Absicht unternommen, und mit Ueberlegung verfertigt worden, sind einige Theile nothwendig, weil ohne sie der Zwek desselben nicht erreicht werden, und das Werk das nicht seyn würde, was es seyn soll; andre Theile aber sind blos zufällig, und bestimmen entweder die besondere Art, wie der Zwek erreicht wird, oder sie bewürken einige Nebeneigenschaften desselben. Bey einer Uhr ist alles, was die Richtigkeit des Ganges befördert, nothwendig; aber die besondere Anordnung der Theile, die Form, die Größe, die Zierlichkeit der Uhr, und andere Dinge, sind zufällig.

Die Werke des Geschmaks sind, in ihrem Ursprung betrachtet, oft mehr Aeußerungen der unüberlegten Empfindung, der Begeisterung, oder der Laune, als der Ueberlegung; der Künstler wird lebhaft von einem Gegenstand

genstand gerühret; seine ganze Seele wird davon entflammet; er fühlet sich so voll von Empfindungen und Betrachtungen, daß er durch Gesang, Tanz, Rede, oder durch andere Mittel die Fülle seiner Empfindungen an den Tag leget. Dabey scheinet also keine Wahl, kein Nachdenken über das, was nothwendig, oder zufällig ist, statt zu haben.

Aber in sofern die Werke des Geschmaks nicht blos natürliche Aeußerungen, sondern Werke der Kunst sind, hat allerdings Ueberlegung dabey statt; und schon der Name der schönen Künste zeiget an, daß man ihre Werke nicht blos für Würkungen des Naturells, nicht für bloße Ergießungen des empfindungsvollen Herzens halte, ob sie es gleich in ihrem Ursprung sind, und zum Theil auch in ihrer Verfeinerung noch seyn müssen. Die Werke der bloßen Empfindung werden nicht eher für Werke der schönen Kunst gehalten, als nachdem das, was die Empfindung eingiebt, durch die Ueberlegung auf einen Zwek gerichtet, und unter den Dingen, die Empfindung und Phantasie an die Hand gegeben haben, eine Wahl getroffen worden.

Darum hat auch jedes Werk der schönen Künste wesentliche oder nothwendige, und auch zufällige Theile. Von jenen hängt eigentlich die Vollkommenheit ab, von diesen die Schönheit, Annehmlichkeit, und andere mehr oder weniger wichtige Eigenschaften desselben. Deswegen muß der vollkommene Künstler ein Mann von Verstand und Ueberlegung seyn, der das Nothwendige seines Werks durch ein richtiges Urtheil erkennet. Wo etwas von dem Nothwendigen fehlet, da ist das Werk im Ganzen mangelhaft, wie schön oder angenehm es auch sonst im übrigen seyn mag: es gleichet einer Uhr, die bey aller Zierlichkeit unrichtig geht. Je mehr gute Nebendinge zusammenkommen, um ein Werk, dem es am Wesentlichen fehlet, angenehm zu machen, je mehr ist der Mangel des Nothwendigen zu bedauren.

Bey Erfindung und Anordnung der Theile muß der Künstler genau das Nothwendige von dem Zufälligen unterscheiden. Auf jenes muß er zuerst sehen; und wenn er alles gethan hat, was dazu gehöret, dann kann er auf das Zufällige denken. So verfuhr Raphael bey Erfindung und Anordnung seiner Gemählde, wie wir anderswo durch das, was Mengs von ihm angemerkt, gezeiget haben *). Wir haben schon anderswo angemerkt, daß die Erfindung auch in Werken des Geschmaks durch Erkenntniß der Mittel, die zum vorgesetzten Zwek führen, bewürkt werde, und daß dieses allemal ein Werk des Verstandes sey. Die reichste und lebhafteste Einbildungskraft allein reicht zum vollkommenen Künstler nicht hin; denn das Nothwendige wird nur vom Verstand erkennt. Bey dem Ueberfluß an Schönheiten, die von der Phantasie und der Empfindung abhangen, kann ein Werk, bey dem das Nothwendige nicht genugsam überlegt worden, sehr große Fehler haben. Alsdenn gleicht es schönen Trümmern, wo man einzele Theile von fürtrefflicher Schönheit antrifft, von denen man aber nicht recht weiß, wozu sie gedient haben.

Man hat aber nicht nur bey der Erfindung der Theile des Werks, sondern auch bey Darstellung, oder dem Ausdruk, und der Bearbeitung desselben, das Nothwendige vor Augen zu haben. Der Redner muß dieses zuerst thun, indem er die Gedanken erfindet und ordnet, die zum Zwek führen; hernach muß er auch wieder so verfahren, wenn er auf den Ausdruk denkt, wobey der genaue

*) S. Anordnung I Th. S. 152. auch Gemählde. II Th. S. 546. f.

naue und bestimmte Sinn das Nothwendige, der Wolklang und andere Schönheiten das Zufällige sind. Auch sogar in Nebensachen ist immer etwas, das nothwendig, und etwas das zufällig ist, weil auch die Nebensachen einen Zwek haben. Darum ist kein Theil des Werks, der nicht den Einfluß der Beurtheilung nöthig hätte. Der Künstler und der Kunstrichter müssen beyde, jener bey der Ausarbeitung, dieser bey Beurtheilung des Werks, über jeden einzelen Theil die Frage aufwerfen, warum, oder zu welchem Ende er da ist, und daraus das Nothwendige desselben beurtheilen. Dieses wird gar oft versäumt, und daher entstehen gar viel Unschiklichkeiten in den Werken der Kunst, und Unrichtigkeiten in Beurtheilung derselben. Es kann nicht zu oft wiederhohlt werden, daß Künstler und Kunstrichter sich dadurch am besten zu ihrem Berufe vorbereiten, daß sie mit gleichem Fleiße sich im strengen methodischen Denken, und in richtigen und feinen Empfindungen durch fleißige Uebung festsetzen.

## Numerus.

(Beredtsamkeit.)

Weil dieses Wort schon vielfältig von deutschen Kunstrichtern gebraucht worden, und wir kein anderes gleichbedeutendes haben, so wollen wir es beybehalten, um einen gewissen Wolklang der ungebundenen Rede damit auszudrüken, den Cicero und Quintilian mit diesem Worte benennt haben. Es ist schwer, einen ganz bestimmten Begriff davon zu geben. Ueberhaupt versteht man dadurch den Wolklang einzeler Säze und ganzer Perioden der ungebundenen Rede. Zwar schreibet man auch der gebundenen Rede einen Numerus zu, und unterscheidet beyde durch die Beywörter oratorius und poeticus; aber es scheinet, daß unsre Kunstrichter den poetischen Numerus zu dem rechnen, was sie unter dem Worte Wolklang verstehen, und hingegen den Wolklang der ungebundenen Rede durch das Wort Numerus ausdrüken. Wie dem sey, so ist das Wort hier blos in dieser Bedeutung zu verstehen.

Wenn man bey der Rede keinen andern Zwek hat, als verständlich zu seyn, so kommt der Wolklang der Säze gar nicht in Betrachtung; es ist schon genug, wenn sie fließend, wenn nichts holpriges, und die Aussprache hinderndes darin ist, und wenn die Perioden nicht verworren, und nicht gar zu lang sind. Cicero verbietet sogar in der gar einfachen Schreibart, die er genus subtile nennt, den gesuchten Wolklang*). In der That ist er in dem einfachesten lehrenden und erzählenden Vortrag, in der Unterredung, in den Scenen des Drama, die den Ton der Unterredung haben müssen, nicht nur überflüßig, sondern könnte da dem natürlichen Ton, der darin vorzüglich herrschen muß, hinderlich seyn. Sobald aber die Absicht hinzukommt, daß der Zuhörer die Rede leicht im Gedächtniß behalten, oder daß schon der bloße Klang derselben seine Aufmerksamkeit reizen, oder dem Gehör angenehm seyn soll: da entsteht die Nothwendigkeit des Numerus. Wir wollen ihn erst in einzelen Säzen, hernach in Perioden, zuletzt in der Folge derselben betrachten.

Die nähere Betrachtung der verschiedenen Arten des Numerus wird durch eine Anmerkung des Cicero erleichtert, nach welcher die Wörter als die Materie der Rede, der Numerus



*) Sunt quidam oratori numeri observandi, ratione aliqua; sed in alio genere orationis; in hoc (subtili genere) *omnino relinquendi*. In Orat.

rus aber als die Form derselben anzusehen ist. In verbis inest quasi materia quaedam, in numero autem expolitio. Der einfacheste und kunstloseste Numerus wird demnach dieser seyn, da die Worte, die nichts als das Nothwendige ausdrüken, in die einfacheste, jedoch leicht fließende Form geordnet sind. Dieser Saz: Ich hab es gesagt, daß es so gehen würde, ist ein Beyspiel des einfachesten Numerus. Jedes Wort darin ist nothwendig, und die Stellung der Worte ist so, daß der Saz leicht, und mit einer gefälligen, der Sache angemessenen Hebung und Sinkung der Stimme kann ausgesprochen werden; wollte man ihn so abändern, daß es so gehen würde, das hab ich schon vorher gesagt; so würde man ihm den Numerus benehmen.

Diese Gattung des Numerus, die einfacheste von allen, macht noch nicht die Art des Vortrages aus, die Cicero numerosam orationem nennt. Ein solcher Saz ist in der Rede, was ein zum täglichen Gebrauch dienendes Instrument, z. B. ein Messer, das ohne irgend einen unwesentlichen Theil, zum Gebrauch vollkommen eingerichtet, zur größten Bequemlichkeit geformt, sehr sauber und fleißig ausgearbeitet ist. Es thut nicht nur die Dienste, die es thun soll; sondern thut sie leicht, läßt sich aufs bequemste fassen, und gefällt bey seiner Einfalt durch den genauen Fleiß der Ausarbeitung; es ist vollkommen, aber noch nicht schön.

Zunächst an diesen gränzet der Numerus, der neben den erwähnten Eigenschaften noch das Gefällige hat, das aus Gleichheit, oder aus dem Gegensaz einzeler Theile, einige Annehmlichkeit bekommt. Diesen Numerus zählt Cicero auch noch unter die kunstlosen. Nam paria paribus adjuncta, et similiter definita, itemque contrariis relata contraria, sua sponte cadunt plerumque numerosa. Er führet davon folgendes Beyspiel aus einer seiner eignen Reden an. Est enim non *scripta* lex, sed *nata*, quam non *didicimus*, sed *accepimus* u. s. f. Insgemein trifft man ihn bey alten Sprüchwörtern an: — *Wie gewonnen, so zerronnen*, und dergleichen. Dieser unterscheidet sich von dem vorhergehenden dadurch, daß er bey der höchst einfachen Form schon symmetrische Theile hat.

Hierauf folget der Numerus, der aus einer wolfließenden und wolklingenden Vereinigung mehrerer Säze in eine Periode entsteht. Er ist in Absicht auf die Periode, die das Ganze, wozu die einzelen Säze als Theile gehören, ausmacht, was die Eurythmie oder das Ebenmaaß in Absicht auf sichtbare Formen ist. Cicero sagt ausdrüklich, dieser Numerus sey das, was die Griechen Rhythmus nennen. Hieraus läßt sich überhaupt begreifen, daß die numerose Periode aus mehrern kleinen Säzen, oder Einschnitten bestehe, die sowol in der Länge, als an Sylbenfüßen verschieden, aber so gut mit einander verbunden sind, daß das Gehör alle zusammen, als ein einziges, wolklingendes, und auch an Ton dem Charakter des Inhalts wol angemessenes Ganzes vernehme. Kein Glied muß so abgelöst seyn, daß das Gehör, wenn man auch den Sinn der Worte nicht verstünde, am Ende desselben befriediget sey; es muß einen kleinen Ruhepunkt fühlen, aber so, daß es nothwendig die Folge noch andrer Glieder erwartet, und nur am Ende der Periode würklich anhaltende Ruhe empfindet. Bestehet die Periode aus viel kleinern Gliedern, so müssen diese wieder in größere Abschnitte verbunden seyn, damit die ganze Periode nicht nach den einzelen Gliedern, sondern nach den wenigen größern Abschnitten ins Gehör falle. Anfang und Ende der

Periode müssen durch schiklichen Klang bezeichnet, und die Theile nach guten Verhältnissen gegen einander gestellt werden.

Durch diese Mittel bekommt die Periode das Ebenmaaß der Form gerade auf die Art, wie sichtbare Gegenstände durch das Verhältniß der kleinern und größern Theile, und durch die Gruppirung derselben*). Wie aber zur Schönheit der sichtbaren Formen nicht blos Eurythmie, sondern auch ein mit dem Innern, oder dem Geist der Sache übereinstimmender Charakter erfodert wird, so muß auch die Periode dem Klange nach mit dem Sinn der Worte und der Sätze genau übereinstimmen. Zu diesem Charakter tragen der mehr oder weniger volle Laut der Wörter, die Bewegung, oder das Schnelle und Langsame, oder das Steigen oder Fallen der Stimme, jedes das Seinige bey. Bey derselben Anzahl, Größe und demselben Verhältniß der Glieder und Einschnitte, kann die Periode sanft fließen, oder schnell fortrauschen; allmählig im Ton steigen oder fallen; und überhaupt jeden sittlichen und leidenschaftlichen Ton und Charakter annehmen, der durch Klang und Bewegung kann ausgedrükt werden. Ist der Inhalt ruhig, so muß es auch der Fluß der Periode seyn; ist jener zärtlich, oder heftig, so ist es auch dieser.

Dieses sind also die verschiedenen Mittel, wodurch der künstliche und volle Numerus einer Periode kann erhalten werden. Regeln, nach denen der Redner in besondern Fällen von diesen Mitteln den besten Gebrauch machen könnte, lassen sich nicht geben; sein Gefühl muß ihm das, was sich schiket, an die Hand geben. Deshalb aber war es keinesweges unnöthig, oder überflüßig, diese Mittel, von deren gutem Gebrauch der Numerus abhängt, dem Redner deutlich vor Augen zu legen; denn wenn er sie nicht im Gesichte hat, so fällt ihm auch oft ihr Gebrauch nicht ein. Es verhält sich damit, wie mit den Werkzeugen, die zu vollkommener Verfertigung und Ausarbeitung eines Werks der mechanischen Kunst dienen. Der Arbeiter muß sie kennen, und vor sich sehen, weil ihn dieses auf ihren Gebrauch führet. Wer ein Werk der mechanischen Kunst nach allen seinen Theilen beschreibt, hernach aber die zu vollkommener Verfertigung und Ausarbeitung jedes Theiles nöthigen Werkzeuge kennbar macht, der hat alles gethan, was er thun konnte, um den Arbeiter, der das Genie seiner Kunst besitzet, zu leiten.

Es kann gar wol geschehen, daß dem Redner in dem Feuer der Begeisterung, ohne daß er daran denkt, eine Periode von dem vollkommensten Numerus aus der Feder fließt; aber noch öfter wird es geschehen, daß sie unvollkommen ist, und erst durch Bearbeitung ihre wahre Schönheit bekommt. Zu dieser Bearbeitung aber wird Ueberlegung alles dessen, was zur Vollkommenheit des Numerus dienet, nothwendig. Es ist nicht genug, daß man empfinde, der Periode fehle noch etwas zum Numerus; man muß bestimmt wissen, was ihr fehlet, und wie es ihr zu geben ist. Man würde dem Redner einen schlechten Rath geben, wenn man ihm sagte, daß er im Feuer der Arbeit auf jede Kleinigkeit des Numerus Acht haben soll; aber eben so schlecht würde es seyn, ihm die Aufmerksamkeit auf diese Sachen überall abzurathen. Bey der Ausarbeitung muß er allerdings Sorgfalt und Fleiß auf den Numerus wenden; weil in der ersten Zusammensetzung, da der Geist und das Herz allein mit der Materie beschäftiget sind, gewiß viel

*) Man sehe zu mehrerer Erläuterung die Artikel: Einschnitt, Ebenmaaß, Glied, Gruppe.

viel dagegen gefehlt, wenigstens viel versäumt worden, das mit einiger Aufmerksamkeit kann verbessert, oder ersetzt werden.

Was wir von dem Numerus einzeler Perioden hier anmerken, läßt sich auf die Folge derselben anwenden. Denn es giebt auch einen Numerus, ein gefälliges Ebenmaaß, das aus dem Zusammenhang vieler Perioden entsteht; erst alsdenn, wenn auch dieses Ebenmaaß in allen Haupttheilen der Rede, folglich zuletzt in dem Ganzen derselben beobachtet worden, ist sie das, was Cicero numerosam et aptam orationem nennt. Denn auch Herodotus, von dem alle Alten sagen, daß er den Numerus nicht gekannt habe, hat ihn doch hier und da in einzelen Stellen getroffen. Dem Redner könnte die Einrichtung eines vollkommenen Tonstüks zum besten Beyspiele einer Rede dienen, um ihr sowol in einzeln Theilen, als im Ganzen einen guten Numerus zu geben. Das ganze Tonstük besteht aus wenig Haupttheilen, oder Hauptabschnitten, die in Ansehung der Länge ein gutes Verhältniß unter sich haben. Jeder Haupttheil besteht aus etlichen Abschnitten, deren einige mehr, andre weniger Takte begreifen, ebenfalls in guten Verhältnissen der Länge oder Größe; die Abschnitte bestehen aus kleinen Einschnitten, bald von zwey, bald von drey oder vier Takten. Dieses dienet zum Muster des Ebenmaaßes. Dann herrscht im Ganzen nur ein Hauptton, der gleich vom Anfange dem Gehör wol eingepräget wird. Jeder Haupttheil hat wieder seinen besondern Ton, der aber gegen den Hauptton nicht zu stark abstechen muß: in kleinern Abschnitten geht auch dieser, aber nur auf kurze Zeit, in andere Töne, davon die, welche sich vom Hauptton am meisten entfernen, nur kurz und vorübergehend vorkommen, so daß bey dieser Mannichfaltigkeit der Töne der Hauptton doch immer herrschend bleibt. Die Haupttheile endigen sich durch vollkommene Cadenzen; die Abschnitte mit Cadenzen, die das Gehör nicht so völlig beruhigen; die Einschnitte mit noch unvollkommeneren, oder weniger merklichen Cadenzen. Man hat nirgend mehr über den Numerus raffinirt, als in der Musik. Darum würde dem Redner die genaue Kenntniß der besten Einrichtung eines Tonstüks, die Beobachtung desselben sehr erleichtern.

Isokrates wird für den ersten gehalten, der seine Reden in Absicht auf den Numerus gut bearbeitet hat *). Aber Gorgias, der älter als jener war, beobachtet auch schon einen Numerus, nämlich den einfachen und kunstlosen, von dem wir oben gesprochen haben. Cicero scheinet diesen Punkt der Kunst aufs Höchste getrieben zu haben; und in seinen Reden findet man die vollkommensten Beyspiele davon. Viel besondere und feine Bemerkungen über diese Materie findet man auch in Ramlers Uebersetzung des Batteux, die hier nicht dürfen wiederholt werden, da sich das Werk in den Händen aller Kenner und Liebhaber der Poesie und Beredtsamkeit befindet.

* * *

Meines Bedünkens hätte, in diesen Artikel eine Untersuchung des, zwischen dem dichterischen und rednerischen Numerus befindlichen Unterschiedes, und der Gründe, aus welchen er entsteht, und der Ursachen, warum er beobachtet werden muß, so wie eine Bestimmung der verschiedenen Arten desselben für die verschiedenen Arten der prosaischen Rede, gehört. Ferner hätten, wie mir scheint, billig darin

*) Qui Isocratem maxime mirantur, hoc in ejus summis laudibus ferunt, quod verbis solutis numeros primus adjunxerit.

darin die Gründe, warum Griechen und Römer, vermöge ihrer Sprache und ihrer ganzen Cultur, mehr Aufmerksamkeit auf die Bildung des Numerus verwandten, und mehr Würkung davon empfanden, so wie die Umstände erörtert werden sollen, vermittelst welcher die Neuern dahin gebracht, oder in die Unmöglichkeit gesetzt worden sind, Sorgfalt dafür zu tragen, oder tragen zu können. — Zu Ausfüllung dieser Lücken, so wie zu der Bestimmung des Begriffes vom Numerus überhaupt, werden dem Leser die Materialien liefern, Aristoteles, (in dem 8ten Kap. des 3ten Buches seiner Rhetorik.) — Demetrius Phalereus, (in dem Anfange seines Werkes περι ερμηνειας.) — Dionysius Halik. (in der Schrift περι συνθεσεως ὀνοματων, gr. bey den Rhetor. des Aldus, Ven. 1505. f. und einzeln Strasb. 1505. 8. Gr. und Lat. ex ed. Sam. Berkovii, Samos. 1604. 8. Jac. Upton, Lond. 1702. 8 und im 2ten Bande der Hudsonschen Ausg. der sämmtl. Werke.) — Cicero (in dem 3ten Buche der Schrift, De Oratore 44. Oper. Ed. Ern. I. S. 481. In dem Orator. 53. (Ebend. S. 643.) — Quinctilian (im 9ten Buche Kap. IV. S. 457. Ed. Gesn.) — Von Neuern in lateinischer Sprache: Joh. Rapicius (De numero oratorio, Lib. VIII. Venet. 1554. fol. Argent. 1568. f. und bey dem Strebäus, De Electione verbor. Col. 1682. 8.) — Jac. Gorscius (De Period. et Numero oratorio Lib. II. Crac. 1558. 8.) — Steph. Ferrerius (De Numeris poetic. Ven. 1565. 8.) — Ger. Joh. Vossius (Im 4ten Kap. s. Instit. Orat. im 3ten Bd. S. 161. u. f. s. W. Amst. 1697. f.) — Willh. Kirchmayer De Numero orator. Differt. Viteb. 1698. 4) — Chrstn. Saalbach (De numero orator. Diss. Gryph. 1702. 4.) — Christoph. Jer. Rost (De numeris orat. aptis, Lips. 1747. 4.) — u. a. m. — — In französischer Sprache: Batteux, in dem 8ten Kap. des 3ten Abschnitts, im 3ten Th. seiner Einleitung, Bd. 4. S. 134 u. f. 4te Aufl. — Mallet, in den Principes pour la lecture des Orateurs, in dem 3ten Hauptst. Abschnitt 2. des 5ten Buches. — Marmontel, in dem 6ten Kap. des 1ten Bandes seiner Poetique françoise, handelt de l'Harmonie du Style, welches, zum Theil wenigstens, hierher gehöret, und Hr. von Schirach einzeln, Brem. 1768. 8. angewandt auf die deutsche Sprache, herausgab. — Condillac, in seiner Abhandlung über die Harmonie des Styles, bey dem 2ten Bande seines Unterrichtes aller Wissenschaften, S. 536. d. d. Uebers. — In englischer Sprache: J. Mason (Essays on poetic and prosaic Numbers, Lond. 1749. 8. 1761. 8.) — J. Harris (Das 3te Kap. im 1ten Bd. s. Philol. Inquir. handelt of Numerous Composition.) — J. Mitford (An Essay upon Harmony of Language . . . Lond. 1774. 8.) — Jos. Priestley (In seiner 35ten Vorlesung von der Harmonie der Prose, S. 530. der deutschen Uebers. — H. Blair (In seiner 13ten Vorles. Bd. 1. S. 247.) — In deutscher Sprache: Gedanken über den Numerum oratorium, in dem 13ten Th. der Gundlingianor. — Gedanken von dem Numero oratorio. — Erinnerungen darüber — und Antwort auf die Erinnerungen, in dem 2ten Theile der Greifswaldischen Critischen Versuche zur Aufnahme der deutschen Sprache, S. 259. 461. 559. — Joh. Ulr. König (Von der Vergleichung des Numerus in der Dichtkunst und Musik, bey s. Ausg. der Besserschen Schriften.) — —

# O.

## Obersaum.

(Baukunst.)

Ist das oberste Ende des Säulenstamms, welches einer auf der Säule liegenden Platte, die etwas über den Stamm herausläuft, gleichet. Damit er aber nicht für einen vom Stamm abgesonderten Theil gehalten werde, schließt er sich vermittelst des Ablaufs an ihn an, wie aus der im Artikel Ablauf stehenden Figur zu sehen ist. Die Höhe des Obersaumes wird in allen Ordnungen von 2 Minuten, und seine Auslaufung 27 bis 27½ Minuten genommen.

## Obligat.

(Musik.)

Vom italiänischen Obligato. Man nennt in gewissen mehrstimmigen Tonstüken die Stimmen obligat, welche mit der Hauptstimme so verbunden sind, daß sie einen Theil des Gesanges, oder der Melodie führen, und nicht blos, wie die zur Ausfüllung dienenden Mittelstimmen, die nothwendigen zur vollen Harmonie gehörigen Töne spielen. Die Mittelstimmen, welche blos der Harmonie halber da sind, können weggelassen werden, ohne daß das Stük dadurch verstümmelt oder verdorben werde; sie können einigermaaßen durch den Generalbaß ersetzt werden. Aber wenn man eine obligate Stimme wegließe, würde man das Stük eben so verstümmeln, als wenn man hier und da einige Takte aus der Hauptstimme übergienge.

## Ochsenaugen.

(Baukunst.)

Ovale Oeffnungen, oder kleine Fenster, die bisweilen in großen Gebäuden in den Fries, oder auch über große Hauptfenster, zur Erleuchtung der Zwischengeschosse, oder so genannten Entresols angebracht werden. Wo dergleichen Zwischengeschosse nicht sind, fallen auch die Ochsenaugen, die sonst zu keiner der fünf Ordnungen gehören, weg. In Pallästen, wo die Entresols am nöthigsten sind, ist man oft genöthiget, die Ochsenaugen über die Fenster eines Hauptgeschosses anzubringen. Damit sie aber da keinen Uebelstand machen, werden sie mit den Verzierungen der Fenster auf eine geschikte Weise verbunden. Am Fries stehen sie ganz natürlich, weil sie da die Stellen der Metopen, die ihrem Ursprunge nach offen seyn sollten, vertreten *)

## Octave.

(Musik.)

Ein Hauptintervall, welches die vollkommenste Harmonie mit dem Grundtone hat. Nämlich der Ton, den eine Sayte oder Pfeife angiebt, wenn man sie um die Hälfte kürzer gemacht hat, wird die Octave dessen, den die ganze Sayte oder Pfeife angiebt, genennet **). Die Sayte, welche die Octave einer andern angiebt, macht zwey Schwingungen, in der Zeit,

*) S. Metopen.
**) S. Klang.
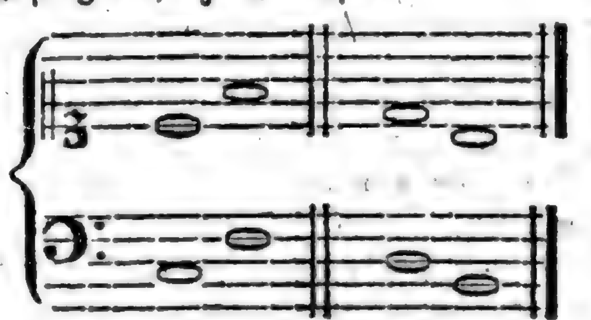
Zeit, da die Sayte des Grundtones eine macht. Man kann also sagen, die Octave sey zweymal höher, als ihr Grundton. Sie hat den Namen daher bekommen, daß sie in dem diatonischen System die achte Sayte vom Grundton ist. Also kommt auf der achten diatonischen Sayte der Ton der ersten, oder untersten, noch einmal so hoch wieder. Eben so wiederholt die neunte Sayte den zweyten Ton, oder die Secunde, die zehnte den dritten Ton, oder die Terz u. s. f. Deswegen kann man sagen, daß alle Töne des Systems in dem Bezirk der Octave enthalten seyen; weil hernach dieselben Töne in den folgenden Octaven zweymal, viermal, achtmal u. s. f. erhöhet, wieder kommen. Also hat unser diatonisches System nicht mehr, als sieben verschiedene Töne, oder Intervalle, welche aber durch den ganzen Umfang der vernehmlichen Töne, um zwey oder mehrmal erhöhet wieder kommen. Darum nannten die Griechen die Octave Diapason (δια πασων), das ist das Intervall, das alle Sayten des Systems in sich begreift. Und daraus läßt sich auch verstehen, was der Ausdruk sagen will, der Umfang aller vernehmlichen Töne sey von acht Octaven *).

Das Wort Octave hat also einen doppelten Sinn; bisweilen bedeutet es den ganzen Raum des Systems, in sofern alle Töne darin enthalten sind, keiner aber erhöht wiederholt wird. Diesen Sinn hat es in der so eben angeführten Redensart; auch wenn man von einem Clavier sagte, es habe einen Umfang von fünf Octaven. Denn bedeutet das Wort auch das Intervall, dessen Beschaffenheit vorher beschrieben worden. Bey dieser Bedeutung ist zu merken, daß nicht nur die achte diatonische Sayte eines Tones, die seine eigentliche Octave ist, sondern auch die funfzehnte, oder die Octave jener Octave, ingleichen alle folgenden, acht, sechszehn und 32 mal höhere Töne, den Namen der Octave des Grundtones behalten; weil alle auf dieselbe vollkommene Weise mit dem Grundton harmoniren.

*) S. Umfang.

Die Octave, als Intervall betrachtet, hat von allen Intervallen die vollkommenste Harmonie; aber eben darum hat sie auch den wenigsten harmonischen Reiz. Der Grundton blos mit seiner Octav angeschlagen, reizet das Gehör wenig mehr, als wenn er ganz allein gehört worden wäre. Angenehmer aber ist es, wenn er von seiner Quinte oder von seiner Terz begleitet wird; weil man in diesen beyden Fällen die beyden Töne besser unterscheidet, und dennoch eine gute Uebereinstimmung derselben empfindet. Deswegen sagen die Tonsetzer, die Octave klinge leer, und verbieten sie, wo nur eine Hauptstimme ist, anders zu setzen, als im Anfang, oder bey einem Schluß. Eben darum wird sie auch in dem begleitenden Generalbaß oft weggelassen, und dafür die Terz, oder die Sexte verdoppelt, weil dadurch die Harmonie reicher wird.

Daher kommt es auch, daß zwey Octaven nach einander, auf- oder absteigend, z. E. also:



gegen andere consonirende Intervalle sehr matt klingen, und in dem Satz scharf verboten werden. Hingegen thut auch eine ganze Reyhe solcher Octaven bey außerordentlichen Gelegenheiten, da der Ausdruk etwas fürchterliches erfodert, sehr gute Würkung, wie man in dem Grau-

 nischen

nischen fürtrefflichen Chor Mora etc. aus der Oper Iphigenie, sehen kann. Das reine Verhältniß der Octave gegen den Grundton ist ½, oder ¼, ⅛ u. s. f. und an diesem Verhältniß darf nichts fehlen, sonst wird sie unerträglich. Daher hat die Octave von allen Intervallen dieses eigen, daß sie nicht anders, als rein erscheinen darf.

## Ode.

### (Dichtkunst.)

Das kleine lyrische Gedicht, dem die Alten diesen Namen gegeben haben, erscheinet in so mancherley Gestalt, und nimmt so vielerley Charaktere und Formen an, daß es unmöglich scheinet, einen Begriff festzusetzen, der jeder Ode zukomme, und sie zugleich von jeder andern Gattung abzeichne. Von der Eiche bis zum Rosenstrauch sind kaum so viel Gattungen von Bäumen, als Arten dieses Gedichtes von der hohen pindarischen Ode bis auf die scherzhafte, niedliche Ode des Anakreons. Es scheinet, daß die Griechen den Charakter dieser Dichtungsart mehr durch die äußerliche Form und die Versart, als durch innerliche Kennzeichen bestimmt haben. Die neuern Kunstrichter geben Erklärungen davon, und bestimmen ihren innern Charakter; aber wenn man sich genau daran halten wollte, so müßte man manche pindarische und horazische Ode von dieser Gattung ausschließen.

Nur darin kommen alle Kunstrichter mit einander überein, daß die Oden die höchste Dichtungsart ausmachen, daß sie das Eigenthümliche des Gedichts in einem höhern Grad zeigen, und mehr Gedicht sind, als irgend eine andere Gattung. Was den Dichter von andern Menschen unterscheidet, und ihn eigentlich zum Dichter macht, findet sich bey dem Odendichter in einem höhern Grad, als bey irgend einem andern. Dieses ist nicht so zu verstehen, als ob zu jeder Ode mehr poetisches Genie erfodert werde, als zu jedem andern Gedicht; daß Anakreon ein größerer Dichter sey, als Homer: sondern so, daß die Art, wie der Odendichter in jedem besondern Falle seine Gedanken und seine Empfindung äußert, mehr Poetisches an sich habe, als wenn derselbe Gedanken, dieselbe Empfindung in dem Ton und in der Art des epischen, oder eines andern Dichters, wäre an den Tag gelegt worden. Was er sagt, das sagt er in einem poetischen Ton, in lebhaftern Bildern, in ungewöhnlicherer Wendung, mit lebhafterer Empfindung, als ein andrer Dichter. Mit einem Wort, er entfernet sich in allen Stüken weiter von der gemeinen Art zu sprechen, als jeder andere Dichter. Dieses ist sein wahrer Charakter.

Deswegen aber ist nicht jede Ode erhaben, oder hinreißend; aber jede ist in ihrer Art, nach Maaßgebung dessen, was sie ausdrükt, höchst poetisch; ihr Ausdruk, oder ihre Wendung hat allemal, wenn auch der Inhalt noch so klein, noch so gering ist, etwas Außerordentliches, das den Zuhörer überrascht, mehr oder weniger in Verwunderung setzet, oder doch sehr einnimmt. Um dieses zu fühlen, lese man die zwanzigste Ode des ersten Buchs vom Horaz. Mäcenas bat sich selbst bey dem Dichter zu Gaste; in der gemeinen Sprache würde dieser ihm geantwortet haben: *Du kannst kommen, wenn du mit schlechterm Wein, als dessen du gewohnt bist, verlieb nehmen willst.* Ein Dichter, der sich nicht bis zum Ton der Ode heben kann, würde dieses etwas feiner und witziger sagen: Horaz aber giebt dem Gedanken eine Wendung, wodurch er den empfindungsvollen sapphischen Ton verträgt; und indem er ihn in einer

einer hohen poetischen Laune vorträgt, wird er zur Ode.

Es ist also nicht die Größe des Gegenstandes, der besungen wird, nicht die Wichtigkeit des Stoffs, darin man den Charakter dieses Gedichts zu suchen hat; es erhält ihn allein von dem besondern und höchstlebhaften Genie des Dichters, der auch eine gemeine Sache in einem Lichte sieht, darin sie die Phantasie und die Empfindung reizet. So leicht es ist, das Charakteristische dieser Dichtungsart bey jeder guten Ode zu empfinden, so schwer ist es, dasselbe durch umständliche Beschreibung zu entwikeln.

Da sie die Frucht des höchsten Feuers der Begeisterung, oder wenigstens des lebhaftesten Anfalls der poetischen Laune ist; so kann sie keine beträchtliche Länge haben. Denn dieser Gemüthszustand kann seiner Natur nach nicht lange dauern. Und da man in einem solchen Zustande alles übersieht, was nicht sehr lebhaft rühret, so sind in der Ode Gedanken, Empfindungen, Bilder, jeder Ausdruk entweder erhaben, hyperbolisch, stark und von lebhaftem Schwung, oder von besonderer Annehmlichkeit; alles Bedächtliche und Gesuchte fällt da nothwendig weg. Darum ist auch die Ordnung der Gedanken darin zwar höchst natürlich für diesen ausserordentlichen Zustand des Gemüthes, darin man nichts sucht, aber einen Reichthum lebhafter Vorstellungen von selbst, von der Natur angebothen, findet; man empfindet, wie ein Gedanken aus dem andern entstanden ist, nicht durch methodisches Nachdenken, sondern der Lebhaftigkeit der Phantasie und des Wizes gemäß. Es ist darin nicht die nothwendige Ordnung, wie in den Gedanken, den ein zergliedernder, oder zusammensetzender Verstand entwikelt, aber eine den Gesetzen der Einbildungskraft und der Empfindung gemäße, nach welcher der poetische Taumel des Dichters insgemein sich auf eine unerwartete Weise endiget, und in dem Zuhörer Ueberraschung oder sanftes Vergnügen zurükläßt. Dadurch wird jede Ode eine wahrhafte und sehr merkwürdige Schilderung des innern Zustandes, worein ein Dichter von vorzüglichem Genie, durch eine besondere Veranlassung auf eine kurze Zeit ist gesetzt worden. Man wird von diesem sonderbaren Gedicht einen ziemlich bestimmten Begriff haben, wenn man sich dasselbe als eine erweiterte, und nach Maaßgebung der Materie mit den kräftigsten, schönsten, oder lieblichsten Farben der Dichtkunst ausgeschmükte Ausrufung vorstellt.

Wir müssen aber nicht vergessen, auch eine ganz eigene Versart mit zu dem Charakter der Ode zu rechnen. Man kann leicht erachten, daß ein so außerordentlicher Zustand, wie der ist, da man vor Fülle der Empfindung singt und springet, (dies ist würklich der natürliche Zustand, der die Ode hervorgebracht hat,) auch einen außerordentlichen Ton und Klang verursachen werde. Der Dichter nimmt da Bewegung, Wolklang und Rhythmus, als bewährte Mittel, die Empfindung zu unterhalten und zu stärken, zu Hülfe*). Ich habe anderswo eine Beobachtung angeführt, welche beweiset, wie viel Kraft das Melodische des Sylbenmaaßes habe, um den Dichter in seiner Laune zu unterhalten**) In der Gemüthslage, worin der Odendichter sich befindet, spricht man gerne in kurzen, sehr klangreichen Sätzen, die bald länger, bald kürzer sind, nach Maaßgebung der Empfindung, die man äußert.

Daher

*) S. Melodie; Takt; Rhythmus.

**) S. die Vorrede zu der ersten Sammlung der Gedichte der Frau Karschin.

Daher ist zu vermuthen, daß jede würkliche Ode, sie sey hebräischen, griechischen, oder celtischen Ursprunges, in dem Klange mehr Musik verrathen wird, als jede andere Dichtungsart. Dieses liegt in der Natur. Als man nachher die von der Natur erzeugten Oden zum Werk der Kunst machte, dachte man vielfältig über das Sylbenmaaß nach, und das feine Ohr der griechischen Dichter fand mancherley Gattungen desselben *). Die Anordnung der Verse in Strophen, die nach einem Muster wiederholt werden, scheinet blos zufällig zu seyn, ob sie gleich itzt beynahe zum Gesetz geworden.

Dieses scheinet also der allgemeine Charakter aller Oden zu seyn.

In besondern Zügen aber herrscht eine unendliche Mannichfaltigkeit. In dem Ton ist sie entweder hoch, auch wol durchaus erhaben, oder sie ist blos ernsthaft und pathetisch, oder gar wol nur klein, launisch, oder lieblich. So viel Schattirungen des Tones von der durchdringenden Trompete und stürmenden Pauke, bis auf den sanften Ton der Flöte sind, so vielfältig kann der Ton seyn, in welchem der Odendichter singt: und in dem Ton ist die Ode bald durchaus gleich, bald steigend, bald fallend. Eben so mannichfaltig ist sie in dem Plan, oder der Ordnung der Gedanken. Bisweilen läßt sie uns den Dichter in lebhafter Empfindung sehen, deren Veranlassung wir nicht wissen, bis er ganz zuletzt den Gegenstand kurz anzeiget, der ihn in diesen außerordentlichen Zustand gesetzt hat. So ist Klopstoks Ode an Bodmer. Der Dichter fängt ungemein feyerlich und pathetisch an:

> Der die Schickungen lenkt, heißet den frömmsten Wunsch
> Mancher Seligkeit goldenes Bild
> Oft verwehen, und ruft da Labyrinthe hervor,
> Wo ein Sterblicher gehen will.

*) S. Sylbenmaaß, Versart.

In diesem Ton und in dieser Materie über die verborgenen Wege der Vorsicht fährt der Dichter bis gegen das Ende fort, ohne uns merken zu lassen, wodurch diese feyerlich ernsthafte Betrachtung veranlasset worden. Ganz am Ende entdeken wir sie, da der Dichter sie kurz anzeiget, und nun schweiget. Er kommt zuletzt auf diese Betrachtung:

> Oft erfüllet er (Gott, der das Schicksal geordnet) auch, was das erzitternde
> Volle Herz kaum zu wünschen wagt.
> Wie von Träumen erwacht, sehen wir denn unser Glück,
> Sehns mit Augen und glaubens kaum.

Und nun zeiget er uns erst die Veranlassung aller dieser Betrachtungen, indem er schließt:

> Dieses Glüke ward mir, als ich zum erstenmal
> Bodmers Armen entgegen kam.

Anderemal läßt der Dichter gleich anfangs den Gegenstand, der ihn belebt, sehen, verweilet sich kurz dabey, verliert ihn denn aus dem Gesicht, und hält sich bis ans Ende mit Aeusserung der Empfindung auf, die er in ihm veranlasset hat. Ein Beyspiel hiervon giebt uns Horazens Ode auf den über die See fahrenden Virgil. Der Dichter zeiget uns gleich seinen Gegenstand, indem er mit dem Wunsch anfängt, daß das Schiff, dem die Hälfte seiner Seele anvertraut ist, glücklich fahren möge. Denn verläßt er diesen Gegenstand; die Sorge für seinen Freund führet ihn auf verdrießliche Betrachtungen über die Kühnheit der Menschen, die es zuerst gewagt haben, die See zu befahren; dann kommt er in dieser Laune auf noch allgemeinere Betrachtungen über die Verwegenheit der Menschen, die alles wagt, was sie nicht wagen sollte, bis er mit dem übertriebenen Gedanken schließt:

Coelum ipsum petimus stultitia, neque
Per nostrum patimur scelus
Iracunda Iovem ponere fulmina.

Hier ist also der Plan der angeführten Klopstokischen Ode gerade umgekehrt. Beyde zeigen uns den Gegenstand, der den Dichter ins Feuer gesetzt, nur einen Augenblik, und halten sich durch die ganze Ode bey der Würkung desselben auf ihr Gemüthe auf.

Andremale füllt der Gegenstand allein den ganzen Gesang aus. So ist die zehnte Ode des Horaz im ersten Buche ein Lobgesang auf den Mercurius, ohne die geringste Ausschweifung auf Nebensachen; der Dichter wendet sein Auge mit keinem einzigen Blik von seinem Gegenstand ab. Klopstoks Ode, die beyden Musen, ist eine höchst poetische Beschreibung des Gegenstandes, ohne die geringste Ausschweifung auf Nebensachen; und die meisten Oden des Anakreons sind liebliche Schilderungen eines Gegenstandes, den der Dichter nicht einen Augenblik verläßt.

In andern Oden wechseln Ursach und Würkungen wechselweis ab. Der Dichter macht zwar öftere, aber kurze Ausschweifungen von seinem Gegenstand, kommt aber bald wieder auf ihn zurük. Oft aber sehen wir ihn in einem hohen poetischen Taumel, dessen Veranlassung wir kaum errathen, und unter dessen mannichfaltigen Wendungen wir kaum einen Zusammenhang erbliken. Ein Beyspiel hievon giebt uns Horazens vierte Ode im dritten Buch. Der Dichter fängt an die Calliope, die vornehmste der Musen, vom Himmel herunter zu rufen, und bittet sie irgend ein langes Lied, in welchem Tone es ihr gefallen möchte, zu singen: er läßt uns nicht merken, warum er diesen Wunsch äußert. Gleich dünkt ihn, er höre den Gesang der Muse, die gekommen sey und nun in heiligen Haynen herumirre. Aber itzt erzählt er uns, wie er in seiner Kindheit, als er in einer Wildniß herumschweifend eingeschlafen, von wilden Tauben mit Laub bedekt worden, um vor Schlangen und wilden Thieren sicher zu liegen. Doch scheinet er uns merken zu lassen, daß er diese Wohlthat den Musen, seinen Schutzgöttinnen, zu danken habe. Denn fährt er voll Empfindung fort, die Musen für seine Beschützerinnen zu erkennen, mit denen er bald auf einem, bald auf einem andern seiner Landgüter sicher herumirret. Ihnen verdankt ers, daß er weder in der Niederlage bey Philippi umgekommen, noch von dem umgestürzten Baum erschlagen worden. Darum will er, von ihnen begleitet, in die entferntesten furchtbaresten Länder reisen, und sich unter die wildesten Völker wagen. Nun kommt er plötzlich auf den Cäsar und sagt, daß er nach unzähligen, vollbrachten Arbeiten des Krieges, da er itzt die Ruhe sucht, sie im geheimen Umgange mit den Musen finde, rühmet sie, daß sie Lust daran haben, ihm gelinde Rathschläge einzuflößen. Denn kommt er auf den Krieg der Titanen, bey dem er sich lang aufhält, und scheinet uns lehren zu wollen, daß Jupiter von der Pallas unterstützt, einen leichten Sieg über sie erhalten, obgleich eine fürchterliche Macht gegen ihn gestanden. Dieses leitet ihn auf die wichtige Bemerkung, daß Macht ohne Ueberlegung unmächtig, hingegen mittelmäßige Stärke durch kluges Ueberlegen, den Seegen der Götter gewinne, und von großer Würkung sey. Denn lobt er auch von den Göttern, daß sie alle Macht, die auf Unrecht abzielt, verabscheuen, und erwähnet zur Bestätigung dieser Anmerkung die Strafen, die den hundertarmigen Gyges, oder Briareus, den verwegenen Orion, den Typhöus, den Ti-

tyus

tyus und den Pirithous betroffen. — Und damit ist die Ode zu Ende.

Hier kann man kaum errathen, was für ein Gegenstand, oder was für ein Gedanken den Dichter so lebhaft gerührt hat, daß er in einem so feurigen Ton erst die Calliope vom Himmel ruft, denn so sehr gegen einander abstechende Vorstellungen in diesem Gesang vereiniget. Von den Auslegern des Horaz sagt einer dieses, ein andrer etwas anderes, und einige getrauen sich gar nicht das Räthsel aufzulösen: so sehr verstekt ist oft der Plan des Odendichters.

Weil es doch überhaupt einiges Licht über die Theorie der im Plan sehr verstekten Ode verbreiten kann, so will ich meine Gedanken über die Veranlassung und den Plan dieser Ode hieher zu setzen wagen, den Baxter, wie höhnisch auch unser sonst fürtreffliche Geßner dabey lächelt, wie mich dünkt, wenigstens zur Hälfte errathen hat.

Cäsar hatte nun alle Vertheidiger der Freyheit, und zuletzt auch seine Mittyrannen überwunden, und war allein Herr über alles. Horaz mochte in einer vertraulichen Stunde mit einem Freund, vielleicht dem Mäcenas, über die Lage der Sachen sich unterredet haben: dabey kann einem von ihnen der Gedanken aufgestoßen seyn, daß diese, auf so große Macht gegründete Herrschaft, vielleicht doch nicht sicher genug sey. Diese Vorstellung rührte den Dichter auf das lebhafteste, und dazu war freylich die Sache wichtig genug. Nun fällt ihm ein, wie dieser Herrschaft eine völlige Sicherheit zu verschaffen wäre. Cäsar müßte die Künste der Musen in Flor bringen, dabey sich durchaus einer gelinden Regierung befleissen, und alles mit großer, aber wahrhaftig weiser Ueberlegung veranstalten. Es sey nun, daß der Dichter seine Gedanken hierüber blos seinem Freund zu eröffnen, oder gar den Cäsar selbst errathen zu lassen, sich vorgesetzt habe, so war allemal die Sache höchst bedenklich, und konnte weder allzudeutlich, noch geradezu gesagt werden. Darum nimmt der Dichter einen großen Umweg, und überläßt dem, für welchen die Ode geschrieben worden, zu errathen, was er damit habe sagen wollen.

Die feyerliche Anrufung der Calliope ist schon zweydeutig: man konnte sie auslegen, daß der Dichter die Göttinn um ihren Beystand für diesen Gesang anrufte; aber er meynte es so, sie soll kommen, um mit allen Reizungen ihrer Gesänge dem Cäsar beyzustehen, und durch Ermunterung vieler Dichter seinen Zeiten Glanz und mannichfaltige Annehmlichkeit zu geben. Er sieht auch den Anfang dieser guten Zeit: aber er will nicht zu offenbar sprechen; er kommt plötzlich auf sich selbst zurüke, ohne den Hauptgedanken fahren zu lassen, und erzählt, oder erdichtet, wie die Musen ihn, weil ein Dichter aus ihm werden sollte, beschützt haben, und noch beschützen. Dieses ist eine Art Allegorie, wodurch er zu verstehen giebt, daß der, der nichts gefährliches, nichts gewaltthätiges gegen andre im Sinne hat, sondern, wie ein unschuldiger Dichter, blos sich zu ergötzen sucht, sonst keine Ansprüche macht, und jedem seine Art läßt, auch nie etwas zu befürchten habe. Dieses drükt er sehr poetisch aus, daß die Musen ihm sichern Schutz angedeyen lassen. Damit bestätiget er zwey Sätze auf einmal; den, daß eine angenehme Regierung sicher sey, und den, daß der Regent wenigstens den Schein annehmen soll, als wenn er gegen Niemand etwas gewaltthätiges im Sinn habe. Nun kommt er wieder ganz natürlich und ohne Sprung, ob es gleich so scheinet, auf den Cäsar, der auch in diesem Fall sey, weil er sich auch mit den Musen beschäfftiget, die ihm deswegen

wegen Mäßigung und Gelindigkeit einflößen. Nun giebt er einen noch offenbaren Wink, um durch eine neue Allegorie zu zeigen, wie es würklich leicht sey, mit Ueberlegung und Weisheit selbst gegen die Auflehnung einer noch größern Macht sich in Sicherheit zu setzen, und allenfalls die Aufrührer, die insgemein sich ihrer Macht auf eine unbesonnene Weise bedienen, zu zähmen. Endlich giebt er noch eben so verdekt und allegorisch den Rath, durch eine gerechte und billige Staatsverwaltung die Götter für die neue Regierung zu interessiren, die alle auf Unrecht gehende Gewalt verabscheuen und bestrafen.

Dieses ist überhaupt der Weg, den der Dichter gerne nimmt, um von sehr bedenklichen und gefährlichen Dingen mit Behutsamkeit zu sprechen, und darin gleichet er dem Solon, der sich närrisch anstellte, um dem atheniensischen Volk einen dem Staate nützlichen Rath zu geben, den er ohne Lebensgefahr geradezu nicht geben durfte.

Wir haben die verschiedenen Arten der Ode in Absicht auf den Ton und den Plan oder Schwung derselben betrachtet. Eben so ungleich ist sie sich selbst auch in Ansehung des Inhalts, oder der Materie, die sie bearbeitet. Sie hat überhaupt keinen ihr eigenen Stoff. Jeder gemeine oder erhabene Gedanken, jeder Gegenstand, von welcher Art er sey, kann Stoff zur Ode geben; es kommt dabey blos darauf an, mit welcher Lebhaftigkeit, in welcher wichtigen Wendung, und in welchem hellen Lichte der Dichter ihn gefaßt habe. Wer, wie Klopstok so feyerlich denkt, von Empfindung so ganz durchdrungen wird, oder eine so hoch fliegende Phantasie hat, findet Stoff zur Ode, da, wo ein andrer kaum zu einiger Aufmerksamkeit gereizt wird. Wer als ein Mann von so einzigem Genie, würde einen Stoff, wie in der Ode Sponda, ich will nicht sagen in so hohem feyerlichen, sondern nur in irgend einem der Leyer, oder der Flöte anständigen Tone haben besingen können? Der wahre Odendichter sieht einen Gegenstand, der mancherley liebliche Phantasien, oder auch wichtige Vorstellungen, oder starke Empfindungen in ihm erwekt: tausend andre Menschen sehen denselben Gegenstand mit eben der Klarheit, und denken nichts dabey. Des Dichters Kopf ist mit einer Menge merkwürdiger Vorstellungen angefüllt, die wie das Pulver sehr leichte Feuer fangen, und auch andere daneben liegende schnell entzünden.

Der gewöhnlichste Stoff der Ode, der auch Dichter von eben nicht ausserordentlichem Genie zum Singen erwekt, ist von leidenschaftlicher Art; und unter diesen sind die Freude, die Bewunderung, und die Liebe die gemeinesten. Die beyden erstern sind allem Ansehen nach die ältesten Veranlassungen der Ode, so wie sie es vermuthlich auch von Gesang und Tanz sind, die allem Ansehen nach ursprünglich mit der Ode verbunden gewesen. Der noch halb wilde, so wie der noch unmündige Mensch äussert diese Leidenschaften durch Hüpfen, Frohloken und Jauchzen. Ein feyerliches Trauren, das bey dem noch ganz natürlichen Menschen in Heulen und Wehklagen ausbricht, scheinet hienächst auch Oden veranlasset zu haben; durch Nachahmung solcher von der Natur selbst eingegebenen Oden, ist der Stoff derselben mannichfaltiger worden.

Man kann überhaupt die Ode in Absicht auf ihre Materie in dreyerley Arten eintheilen. Einige sind betrachtend, und enthalten eine affektvolle Beschreibung oder Erzählung der Eigenschaften des Gegenstandes der Ode; andre sind phantasiereich, und legen uns lebhafte Schilderungen, von einer feurigen Phantasie ent-

entworfen, vor Augen; endlich ist eine dritte Art empfindungsvoll. Am öftersten aber ist dieser dreyfache Stoff in der Ode durchaus vermischt. Zu der ersten Art rechnen wir die Hymnen und Lobgesänge, wovon wir die ältesten Muster in den Büchern des Moses und in den hebräischen Psalmen antreffen. Auch Pindars Oden gehören zu dieser Art, wiewol sie in einem ganz andern Geist gedichtet sind: insgemein aber sind sie nichts anders, als höchst poetische Betrachtungen zum Lobe gewisser Personen, oder gewisser Sachen. In diesen Oden zeigen die Dichter sich als Männer, die urtheilen, die ihre Beobachtungen und Meynungen über wichtige Gegenstände empfindungsvoll vortragen. Der darin herrschende Affekt ist Bewunderung, und oft sind sie vorzüglich lehrreich.

Zu der zweyten Art rechnen wir die Oden, welche phantasiereiche Beschreibungen, oder Schilderungen gewisser Gegenstände aus der sichtbaren Welt enthalten, wie Horazens Ode an die blandusische Quelle, Anakreons Ode auf die Cicada und viel andere dieses Dichters. Man sieht, wie dergleichen Gesänge entstehen. Der Poet wird von der Schönheit eines sichtbaren Gegenstandes mächtig gerühret, seine Phantasie geräth in Feuer, und er bestrebt sich, das, was diese ihm vormahlt, durch seinen Gesang zu schildern. Bisweilen ist es ihm dabey blos um diese Schilderung zu thun, wodurch er sich in der angenehmen Empfindung, die der Gegenstand in ihm verursachet hat, nähret: andremal aber veranlasset das Gemählde bey ihm einen Wunsch, oder führet ihn auf eine Lehre, und diese setzet er, als die Moral seines Gemähldes hinzu *). Von dieser Art ist die Ode des Horaz an den Sextius **), und viel andre dieses Dichters. Sie scheinet überhaupt die größte Mannichfaltigkeit des Inhalts für sich zu haben. Denn die natürlichen Gegenstände, wodurch die Sinne sehr lebhaft gereizt werden, sind unerschöpflich, und jede kann auf mancherley Art ein Bild einer sittlichen Wahrheit werden. Diese Oden sind auch vorzüglich eines überraschenden Schwunges fähig, durch den der Dichter seine Schilderung auf eine sehr angenehme, meist unerwartete Weise auf einen sittlichen Gegenstand anwendet, wovon wir Gleims Ode auf den Schmerlenbach zum Beyspiel anführen können. Man denkt dabey, der Dichter habe nichts anders vor, als uns den angenehmen Eindruk mitzutheilen, den dieser Bach auf ihn gemacht hat; zuletzt aber werden wir sehr angenehm überrascht, wenn wir sehen, daß alles dieses blos auf das Lob seines Weines abzielt: denn der Dichter setzet am Ende seiner Schilderung hinzu:

Jedoch mein lieber Bach,
Mit meinem Wein sollst du dich nicht vermischen.

Die dritte Art des Stoffs ist die empfindungsvolle. Der Odendichter kann von jeder Leidenschaft bis zu dem Grad der Empfindung gerührt werden, der die Ode hervorbringt. Alsdenn besinget er entweder den Gegenstand der Empfindung und zeiget uns an ihm das, was seine Liebe, sein Verlangen, seine Freude oder Traurigkeit, oder auf der andern Seite seinen Unwillen, Haß, Zorn und seine Verabscheuung verursachet; die Farben zu seinen Schilderungen giebt ihm die Empfindung an die Hand, sie sind sanft und lieblich, oder feurig, finster und fürchterlich, nachdem die Leidenschaft selbst das Gepräg eines dieser Charaktere trägt; oder er schildert den Zustand seines Herzens, äußert Freude, Verlangen, Zärtlichkeit, kurz, die Leidenschaft, die ihn beherrscht, wobey er sich begnüget den

*) S. Moral.
**) Lib. I. Od. 4.

den Gegenstand derselben blos anzuzeigen, oder auch nur errathen zu lassen. Gar oft mischet er beyläufig Lehren, Anmerkungen, Vermahnung oder Bestrafung, zärtliche, fröhliche, oder auch verdrießliche Apostrophen, in sein Lied. Seine Lehren und Sprüche sind allemal von der Leidenschaft eingegeben, und tragen ihr Gepräg Darum sind sie zwar allemal nachdrüklich, dem in Affekt gesetzten Gemüthe sehr einleuchtend, bisweilen ausnehmend stark und wahr, andremal aber hyperbolisch, wie denn die Leidenschaft insgemein alles vergrössert oder verkleinert, auch oft nur halb, oder einseitig wahr. Denn insgemein denkt das in Empfindung gesetzte Gemüth ganz anders von den Sachen, als die ruhigere Vernunft. Aber wo auch bey der Leidenschaft der Dichter die Sachen von der wahren Seite sieht, wenn er ein Mann ist, der tief und gründlich zu denken gewohnt ist: da giebt die Empfindung seinen Lehren und Sprüchen auch eine durchdringende Kraft, und erhebt sie zu wahren Machtsprüchen, gegen die Niemand sich aufzulehnen getraut.

Am gewöhnlichsten sind die Oden, darin dieser dreyfache Stoff abwechselt; da der Dichter von einem Gegenstand lebhaft gerühret, jede der verschiedenen Seelenkräfte an demselben übet; da Verstand, Phantasie und Empfindung bald abwechseln, bald in einander fließen. In diesem herrscht eine höchst angenehme Mannichfaltigkeit von Gedanken, Bildern und Empfindung, aber alle von einem einzigen Gegenstand erwekt, der uns da in einem mannichfaltigen Licht auf eine höchst interessante Weise vorgestellt wird.

Es wird etwas zu endlicher Aufklärung der Natur und des Charakters der Ode dienen, wenn wir durch einige Beyspiele zeigen, wie ein Gedanken, eine Vorstellung, die Aeusserung einer Empfindung zur Ode wird. Wir wollen diese Beyspiele aus dem Horaz, als dem bekanntesten Odendichter, wählen.

Die eilfte Ode des ersten Buches ist nichts anderes, als dieser Satz: es ist klüger das Gegenwärtige zu genießen, als sich ängstlich um das Künftige zu bekümmern. Er ist auf die kürzeste und einfacheste Weise in eine Ode verwandelt. Diese Verwandlung wird dadurch bewürkt, daß der Dichter mit Affekt die Leukonoe anredet, und den allgemeinen Gedanken auf den besondern Fall dieser Person mit Wärme und lebhaftem Interesse anwendet, daneben alles mit starken poetischen Farben mahlet. Die zehnte Ode des zweyten Buchs ist die ganz gemeine Lehre, „daß ein weiser Mann sich weder durch das anscheinende Glück zu großen und gefährlichen Unternehmungen verleiten, noch durch jeden kleinen Anfall des widrigen Glüks kleinmüthig machen läßt,“ höchst poetisch vorgetragen und ausgebildet. Der Dichter redet einen Freund an, dem er diese Lehre in einem warmen dringenden Ton einschärft. Erst wird sie in einer kurzen sehr mahlerischen Allegorie vorgetragen.

> Rectius vives, Licini, neque altum
> Semper urgendo, neque dum procellas
> Cautus horrescis, nimium premendo
> Littus iniquum.

Denn folget eine affektvolle Anpreisung eines durch Mäßigung glüklichen Lebens, sehr kurz und lebhaft durch ein paar mahlerische Meisterzüge ausgedrükt.

> Auream quisquis mediocritatem
> Diligit, tutus caret obsoleti
> Sordibus tecti, caret invidenda
> Sobrius aula.

Schon diese beyde Strophen stellen uns eine Ode dar. Aber es liegt dem Dichter sehr am Herzen, seinen Freund gänzlich von jener Lehre zu überzeugen. Darum fährt er in dem affektreichen Ton fort zuerst die heftige Unruhe, die die Hoheit begleitet, und die große Gefahr, die ihr drohet, durch zwey höchst treffende allegorische Bilder zu schildern:

> Saepius ventis agitatur ingens
> Pinus; et celsae graviore casu
> Decidunt turres; feriuntque summos
> Fulgura montes.

hernach seinen Freund zu erinnern, wie ein wahrhaftig weiser Mann bey widrigem und günstigem Glüke dessen Veränderlichkeit bedenkt, deren ihn auch der Lauf der Natur erinnert. Daraus ziehet er den Schluß, daß ein gegenwärtiges widriges Glük eine bessere Zukunft hoffen lasse.

> — Non, si male nunc, et olim
> Sic erit.

Zuletzt stellt er durch ein angenehmes Bild vom Apollo, der nicht immer in ernsthaften Geschäften den Bogen spannt, sondern auch bisweilen durch den Klang der Cither, sich zu angenehmen Zeitvertreib ermuntert, vor, daß ein weiser Mann sich nicht ohne Unterlaß mit schweren Geschäfften abgiebt; und schließt endlich mit der Vermahnung, im widrigen Glüke sich herzhaft, und im günstigen vorsichtig zu zeigen, welches ebenfalls in einer sehr kurzen und fürtreflichen Allegorie geschieht.

> Rebus angustis animosus atque
> Fortis appare; sapienter idem
> Contrahes vento nimium secundo
> Turgida vela.

Hier sieht man sehr deutlich, wie eine gemeine Vorstellung durch das Genie des Dichters zur Ode geworden.

Aus der fünften Ode des ersten Buches sehen wir, wie ein bloßer Verweis, den der Dichter einem Frauenzimmer wegen ihrer Unbeständigkeit in der Liebe giebt, zu einer sehr schönen Ode wird. Der Dichter wollte im Grunde nichts sagen, als dieses einzige: du bist eine Unbeständige, die mich nicht mehr anloken wird. Die Wendung, die er diesem Gedanken giebt, und der höchst lebhafte Ausdruk, macht ihn zur Ode. „Wen magst du nun gefesselt halten, O! Pyrrha? — Ach der Unglükliche weiß nicht, wie bald du ihm untreu werden wirst! Ich bin aus deinen Fesseln, wie aus einem Schiffbruch gerettet, und habe meine nassen Kleider aus Dankbarkeit dem Neptunus geweiht!"

Man siehet aus diesen Beyspielen, wie ganz gemeine Gedanken durch den starken Affekt, in dem sie vorgetragen werden, und durch Einkleidung in lebhafte Bilder zur Ode werden. Würde jemand sagen: seitdem Sybaris die Lydia liebt, hasset er die freye Luft und die Leibesübungen ꝛc. so lag ehedem der Sohn der Thetis verstekt; so weiß man nicht, ob er ein satyrisches Epigramma machen, oder blos die seltsame Würkung der Liebe an diesem Beyspiel in philosophischem Ernste zeigen will. Wenn aber dieser Zustand des Verliebten einen Dichter von lebhaftem Genie in leidenschaftliche Empfindung setzet; wenn er ausruft: „Um aller Götter willen, o! Lydia, warum stürzest du durch deine Liebe den Sybaris ins Elend? Warum haßt er die freye Luft? u. s. w." so fühlt jeder sogleich den Ton der Ode.

So kann auch eine bloße Schilderung eines Gegenstandes, wenn sich wahre Leidenschaft und starke dichterische Laune darin mischt, zur Ode werden. Nichts anders ist die Ode an die Tyndaris, als eine bloße mit viel Affekt gezeichnete Schilderung

der Annehmlichkeit eines der Horazischen Landsitze, die er mit der Geliebten zu theilen wünschet. So entstehen auch aus poetischen und bilderreichen Schilderungen des innern Zustandes, darin ein Mensch durch irgend eine Leidenschaft gesetzt worden, die angenehmsten, die feurigsten, die zärtlichsten, die erhabensten Oden.

Dieses kann hinlänglich seyn, um von der Natur und den verschiedenen Charakteren der Ode sich wahre Begriffe zu machen. Nur muß man dabey nicht vergessen, daß es Dichter giebt, die bisweilen durch Kunst, Zwang, oder aus bloßer Lust nachzuahmen, ihr Genie in den Ton der Ode stimmen, und das, was sie mit so viel Affekt oder Laune ausdrüken, nicht würklich fühlen. Aber der Dichter muß sehr schlau seyn, und seine Ode mit erstaunlichem Fleiß ausarbeiten, wo wir den Betrug nicht merken, und wo wir seine verstellte Empfindung für wahr halten sollen. Es begegnet ihm sehr leichte, daß das, was er sagt, mit dem Ton, darin es gesagt wird, nicht so vollkommen übereinstimmt, als es in der würklichen Empfindung geschieht. Selbst Horaz konnte sich nicht allemal so verstellen, daß man den Zwang nicht merkte: seine Ode an den Agrippa*) ist gewiß nur eine Ausrede, wo der Dichter das, was er von seinem Unvermögen sagt, nicht im Ernst meynet. Von solchen Oden kann man nicht erwarten, daß sie das Leben, oder die Wärme der Einbildungskraft und Empfindung haben, als die, welche in der würklichen Begeisterung geschrieben worden. Da es eine der Eigenschaften des dichterischen Genies ist, sich leicht zu entzünden: so kann auch die durch Kunst, oder Nachahmung entstandene Ode, der wahren, von der Natur eingegebenen, sehr nahe kommen.

*) Lib. I. Od. 6.

Von der Kraft und Würkung der Ode kann man aus dem urtheilen, was wir in den Artikeln Lied, Lyrisch, hierüber bereits angemerkt haben. Empfindung und Laune haben etwas ansteckendes; in der Ode zeigen sie sich aber auf die lebhafteste Weise: darum ist diese Dichtart vorzüglich eindringend, auch wol hinreißend. Es waren lyrische Dichter, von denen man sagt, daß sie die noch halb wilden Menschen gezähmet, und unwiderstehlich, obgleich mit sanftem Zwange dahin gerissen haben, wohin sie durch keine Gewalt hätten gebracht werden können. Die Ode hat mit dem Lied, das eine besondere Art derselben ist, dieses vor viel andern Werken der schönen Künste voraus, daß sie ihre Kraft auch bey noch rohen Menschen zeiget, da die Beredsamkeit, die Mahlerey, und überhaupt die aus verfeinertem Geschmak entstandene Kunst viel weniger popular ist.

Zwar scheinet es, daß die hohe Ode sich sehr von dem Chrakter, wodurch sie auf den großen Haufen würket, entferne, da viel Psalmen, pindarische und horazische Oden oft den feinesten Kennern nicht verständlich genug sind. Man muß aber bedenken, daß uns in dieser Entfernung der Zeit, in der so unvollkommenen Kenntniß der alten Sprachen und sehr vieler Dinge, die zu jener Dichter Zeiten jedermann bekannt waren, manches sehr schwer scheinet, was denen, für welche die Oden der Alten gedichtet worden, ganz geläufig gewesen. Denn ist auch ein Unterschied zu machen zwischen den Oden, die für öffentliche Gelegenheiten und für ein ganzes Volk, und denen, die nur bey besondern, einen Theil der Nation, oder gar nur wenig einzele Menschen interessirenden Veranlassungen gedichtet worden. Jenen ist das Populare, Verständliche, wesentlich nothwendig; bey diesen wird

der Zwek erreicht; wenn sie nur denen, für deren Ohr sie gemacht sind, verständlich sind.

Von welcher Art aber die Ode sey, wenn sie einen von der Natur berufenen Dichter zum Urheber hat, und von ihm würklich in der Fülle der Empfindung, oder des Feuers der Phantasie gedichtet worden, so ist sie allemal wichtig. Sie ist alsdenn gewiß eine wahrhafte Schilderung des Gemüthszustandes, in dem sich der Dichter bey einer wichtigen Gelegenheit befunden hat. Darum können wir daraus mit Gewißheit erkennen, was für Würkung gewisse merkwürdige Gegenstände auf Männer von vorzüglichem Genie gehabt haben. Wir können den wunderbaren Gang, und jede seltsame Wendung der Leidenschaften und anderer Regungen des menschlichen Gemüthes, die mannichfaltigen, zum Theil sehr außerordentlichen Würkungen der Phantasie, daraus kennen lernen. Wir werden dadurch von der uns gewöhnlichen Art, sittliche und leidenschaftliche Gegenstände zu beurtheilen und zu empfinden, abgeführt, und lernen die Sachen von andern weniger gewöhnlichen Seiten ansehen. Manche Wahrheit, die uns sonst weniger gerührt hat, dringet durch die Ode, wo sie in außerordentlichem Licht, und durch Empfindung verstärkt, erscheinet, mit vorzüglicher Kraft bis auf den innersten Grund der Seele; mancher Gegenstand, der uns sonst wenig gereizt hat, wird uns durch die höchstlebhafte Schilderung des lyrischen Dichters merkwürdig und unvergeßlich: manche Empfindung, die wir sonst nur durch ein schwaches Gefühl gekannt haben, wird durch die Ode sehr lebhaft und würksam in uns. Also dienet überhaupt die lyrische Poesie dazu, daß jedes Vermögen der Seele dadurch auf mannichfaltige Weise einen neuen Schwung und neue Kräfte bekommt, wodurch Urtheilskraft und Empfindung allmählig erweitert und gestärkt werden. Darum kann die Ode mit Recht auf den ersten Rang unter den verschiedenen Werken der Dichtkunst Anspruch machen, und der Reichthum an guten Oden gehöret unter die schätzbaren Nationalvorzüge.

Die ältesten und zugleich fürtrefflichsten Oden der alten Völker sind ohne Zweifel die hebräischen, deren wir aber hier blos erwähnen, um den Leser auf die höchstschätzbaren Abhandlungen darüber zu verweisen, die wir dem berühmten **Lowth**, einem Mann von tiefer Einsicht und von großem Geschmak, zu danken haben*). Die Griechen besaßen einen großen Reichthum, wie in allen andern Gattungen der Werke des Geschmaks, also auch in dieser; aber der größte Theil davon ist verlohren gegangen. Die Alten rühmen vorzüglich neun griechische Odendichter; diese sind, Alcäus, Sappho, Stesichorus, Ibicus, Bacchilides, Simonides, Alcman, Anakreon und Pindar. Die Oden der sieben ersten sind bis auf wenig einzele Stellen verlohren gegangen. Von Anakreon haben wir noch eine nicht unbeträchtliche Anzahl, und von Pindar eine starke Sammlung, obgleich eine noch größere Menge ein Raub der Zeit geworden sind. Aber der Stoff der übrig gebliebenen pindarischen Oden ist für uns weniger interessant, weil darin blos die Männer besungen werden, die in den verschiedenen öffentlichen Kampfspielen der Griechen den Preis erhalten haben. Wir haben diesem großen Dichter einen besondern Artikel gewidmet **). Man muß auch die tragischen Dichter der Griechen hierher rechnen; denn in jedem

*) Rob. Lowth de sacra poesi Hebraeorum praelectiones Academicae. Prael. XXV - XXVIII.

**) S. Pindar.

dem Trauerspiel kommen Gesänge der Chöre vor, die wahre Oden von hohem feyerlichen Ton sind. Sie haben vor allen andern Oden dieses voraus, daß die Gemüther durch das, was auf der Bühne vorgegangen, auf das beste vorbereitet sind, den Eindruk mit voller Kraft zu empfinden. Die genaueste Ueberlegung hätte kein schiklicheres Mittel ausgedacht, den vollkommensten Gebrauch von der Ode zu machen, als das, was die Gelegenheit hier von selbst anbot. Wir haben anderswo gesagt, wie die Chöre in alten Trauerspielen gelegentlich beybehalten worden. Wenn wir von diesem Ursprung derselben nicht unterrichtet wären, so würden wir denken, sie seyen mit guter Ueberlegung in das Trauerspiel eingeführt worden, um der Ode Gelegenheit zu verschaffen in ihrer vollen Würkung zu erscheinen. Die Gemüther sind durch die tragische Handlung zum Eindruk der Ode vorbereitet, und er wird durch den feyerlichen Vortrag und die Unterstützung der Musik noch um ein merkliches verstärkt. Diese Betrachtung allein sollte hinreichend seyn, die Chöre wieder in die Tragödie aufzunehmen.

Es wäre sehr zu wünschen, daß ein in der griechischen Litteratur wol erfahrner Mann, von so reifem Urtheil und so feinem Geschmak als Lowth, über die verschiedenen Gattungen der griechischen Ode so gründlich und ausführlich schriebe, als dieser fürtreffliche Mann über die hebräische Ode geschrieben hat. Dieses würde ein Werk von ausnehmender Annehmlichkeit und für die Odendichter von außerordentlichem Nutzen seyn. Es ist kaum eine Gemüthslage, in der ein Dichter sich zur Ode gestimmt fühlte, möglich, die dabey nicht vorkäme; von den kleinen lieblichen Gegenständen, wodurch die Seele in süße Schwärmerey gesetzt wird, bis auf die größten, die sie mit Ehrfurcht, Schreken und andern überwältigenden Leidenschaften erfüllen, ist kein Odenstoff, den nicht irgend einer der griechischen Dichter behandelt hätte, wenn wir vom Anakreon bis auf die erhabenen Chöre des Aeschylus heraufsteigen. Hier wäre also fürtreffliche Gelegenheit für einen wahren Kunstrichter, Ruhm zu erwerben.

Die Römer sind, wie in allen Zweigen der Künste, so auch hierin, weit hinter den Griechen zurüke geblieben. Horaz war ihr einziger Odendichter, der den Griechen zur Seite stehen konnte; dieses haben sie selbst eingestanden*). Aber dieser allein konnte statt vieler dienen. Er wußte seine Leyer in jedem Ton zu stimmen, und hat alle Gattungen der Ode, von der hohen Pindarischen, bis auf das liebliche Anakreontische, und das schmelzende Sapphische Lied, glüklich bearbeitet.

Wir dürfen in diesem Zweig der Dichtkunst keine der heutigen Nationen beneiden. Klopstok kann ohne übertriebenen Stolz dem Deutschen zurufen:

> Schreket noch andrer Gesang dich, o Sohn Teutons
> Als Griechengesang: —
> — So bist du kein Deutscher! ein Nachahmer
> Belastet vom Joche, verkennst du dich selber!

Diesen Vorzug haben wir vornehmlich dem Mann von außerordentlichem Genie zu danken, der mit gleichem Recht sich dem Homer und dem Pindar zur Seite stellen kann. Nichts ist erhabener, feyerlicher, im Flug kühner, als seine Ode von höherem Stoff; nichts jubelreicher, als die von freudigem; nichts rührender, schmelzender, als die von zärtlichem Inhalt,



*) Liricorum Horatius fere solus legi dignus. Quintil. Instit. Lib. X. Cap. 1. 69.

Inhalt. Nur Schade, daß dieser würklich unvergleichliche Dichter in seinen Oden von geistlichem Inhalt, bisweilen auch bey weniger erhabenem Stoff seinen Flug so hoch nimmt, daß nur wenige ihm darin folgen können.

Nächst diesem verdienet Ramler eine ansehnliche Stelle unter unsern einheimischen Odendichtern. Er hat das deutsche Ohr mit dem Wolklang der griechischen Ode bekannt gemacht, auch den wahren Schwung und Ton der horazischen Ode in der deutschen vollkommen getroffen. Hierin scheinet er seinen Ruhm gesucht zu haben; denn man entdeket leicht bey ihm den Vorsatz, ein genauer Nachahmer des Horaz zu seyn. Selbst in der Wahl des Stoffs scheinet er des Römers Geschmak zum Muster genommen zu haben. Für die höhere Ode ist Friedrich sein August; zu der gemäßigten von sanft empfindsamen, oder blos phantasiereichem Inhalt, giebt ihm ein Mädchen, oder ein Freund, oder die Annehmlichkeit einer Jahrszeit den Stoff, den er allemal in einer höchst angenehmen Wendung behandelt, und mit überaus feinen Blumen bestreut. Was kann anmuthiger und lieblicher seyn, als sein Amynt und Cloe? Höchst mahlerisch und phantasiereich ist die Sehnsucht nach dem Winter, und mit einem höchstglüklichen und angenehmen Schwung hat der Dichter diese schöne Ode geendiget. Nichts ist zärtlicher und von sanfterem Ausdruk, als das wechselseitige Lied Ptolemäus und Berenice.

Auch Lange und Pyra, die es zuerst gewagt haben, der deutschen Ode ein griechisches Sylbenmaaß zu geben, und Uz stehen mit Ehren in der Classe der guten Odendichter. Dieser leztere hat oft, ohne den Horaz nachzuahmen, von würklicher nicht nachgeahmter Empfindung angeflammt, in Schwung, Gedanken und Bildern, bald den hohen Ernst, bald die Annehmlichkeit des Horaz erreicht. Cramer hat vorzüglich den Psalm für seine Leyer gewählt; sein Vers ströhmt aus voller Quelle. Wenn er weder die Hoheit, noch die Lieblichkeit, noch die nachdrükliche Kürze des hebräischen Ausdruks erreicht, so übertrifft er doch darin meistentheils seine deutschen Vorgänger.

Ueberhaupt scheinet es, daß die Ode das Fach ist, darin die deutsche Dichtkunst sich vorzüglich zeigen könnte; hätten nur unsre Dichter einen bequemern und höhern Standort, aus dem sie zur besten Anwendung ihrer Talente, die Menschen und ihre Geschäffte besser übersehen könnten.

* * *

Ausser den, bey dem Artikel Lyrisch (S. 301 u. f.) angeführten, von dem lyrischen Gedicht überhaupt, und mithin auch von der Ode, handelnden Schriften, haben darüber noch besonders geschrieben, in französischer Sprache: Houdard de la Motte (Discours sur la poesie en général, et sur l'ode en particulier vor seinen Oden im 1ten Bd. s. W. Par. 1753. 12. Deutsch von Joh. Frdr. Mey, vor den Oden der deutschen Gesellschaft zu Leipzig, Leipz. 1728. 8.) — Gibert Projet de dissertat. sur l'Ode. gegen den vorhergehenden Disc. des La Motte, in den Mem. de Litterat. et d'Hist. des P. Mollet, im 2ten Th. des 2ten Bandes.) — P. Charl. Roy (Reflex. sur l'Ode, in seinen Oeuvr. mel. Par 1727. 12) — Remond de St. Mard (Reflex. sur l'Ode, in s. Reflex. sur la Poesie, im 5ten Bd. s. Oeuvr. Amst. 1749. 12.) — Marmontel (Das 15te Kap. im 2ten Bd. s. Poet. franç.) — Sabatier (Discours sur l'Ode, vor s. Odes Par. 1766. 8.) — d'Alembert (Reflex. sur la poesie, et sur l'Ode en particulier, im 5ten Bande S. 455. s. Melang. de Litterat. d'Hist.

d'Hist. et de Philos. Amst. 1767. 12.) — Val. de Rehengac (Eine Abhandlung über die Ode, im 2ten Bd. seiner franz. Uebers. der Oden des Horaz, Par. 1781. 12. 2 Bd.) — Domairon (Der 6te Art. des 2ten Kapitel im 2ten Bd. S. 106 u. f. f. Principes généraux des belles lettres, Par. 1785. 12. 2 Bd. handelt v. d. Ode.) — —

In deutscher Sprache: J. F. Löwen (Anmerkungen über die Odenpoesie, im 1ten St. von Joh. Wilh. Hertels Sammlung Musikal. Schriften, Leipz. 1758. 8.) — Ungen. (Ein Versuch von der Ode, in dem 1ten St. des 2ten Bandes der vermischten Beyträge zur Philos. und schönen Wissensch. vergl. mit dem 2ten Bd. S. 222. der Allg. Deutschen Bibl.) — Auch enthält über die Theorie der Ode vortrefliche Bemerkungen die Recension der Klopstockschen Oden in eben dieser Bibliothek im 19ten Bd. — — Uebrigens haben die mehresten Verf. unserer Poetiken (S. Art. Dichtkunst, S. 675 u. f.) auch von der Ode, aber freylich so gehandelt, daß man dadurch nicht einmahl belustigt werden kann. — —

Oden haben geschrieben, bey den Griechen: Pindar (s. dessen Art.) — Anakreon (s. dessen Art.) — Fragmente sind übrig vom Alcäus (s. den Art. Lied.) — Von der Sappho (Die von ihr auf uns gekommenen Fragmente, sind bey den verschiedenen Ausg. so wie auch bey den französischen Uebersetzungen des Anakreon, aber vollständiger in Fulv. Ursini Carmin. novem illustr. Foem. ex offic. Christph. Plantini 1568. 8. gr. befindlich. Das bekannte Gedicht an Phaon ist, bey Gelegenheit der Uebersetzung des Longius, und auch einzeln, sehr oft, in alle neuere Sprachen übersetzt, und mannichfaltig erklärt worden. Longepierre hat bey seiner Uebersetzung ihrer und der Gedichte des Anakreon, Par. 1684. 12. ihr Leben geschrieben, und Bayle hat ihr einen Artikel gewidmet.) — Stesichorus (in der Samml. des Fulv. Ursinus S. 79.) — Ibykus (Ebend. S. 115 und 318. In der Samml. der Carminum poetar. novem Lyr. Poes. . . . Alcaei, Sapphus, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Bacchylidis, Simonidis, Alcmanis, Pindari etc. von H. Stephanus 1560. 8. Antv. 1567. 12. gr. und lat. und öfter, S. 90 und 423.) — Bacchylides (bey dem H. Steph. S. 240 und 424; bey dem Ursinus S. 119 und 340.) — Simonides (bey dem Heinr. Steph. S. 272. 424. 451. bey dem Ursinus, S. 153. 198 und 328. 340.) — Alkman (bey dem Ursinus, S. 63 und 297. bey dem Steph. S. 334. 425. 455.) — Ueber die mehrern griechischen lyrischen Dichter s. Fabr. Bibl. graec. Lib. II. Cap. XV. — —

Von römischen Dichtern: Q. Horatius Flaccus († 3995. Odar. Lib. IV. Epod. L. I. und Carmen Saecul. Ueber die Ausg. s. den Art. Horaz. Einzeln hat seine lyrischen Gedichte, unter andern, Ge. Wade, Lond. 1731. 8. herausgegeben, einiger frühern Ausgaben, als der Leipziger (ohne Jahrez.) 4. 1492, der Pariser 1498. 4. und anderer nicht zu gedenken. Uebersetzt in das Italienische: ausser einzeln Oden, sämmtlich vierzehnmahl, zuerst von Giorg. da Jesi 1595. 12. in nachgeahmten Versarten des Originales; von Fed. Noni, Fir. 1672. 1675. 12. 2 Th. in Umschreibungen; von Lor. Mattei, Rint. 1679. 8. eben so; von P. Abriani, Ven. 1680. 8. in reimfr. und gereimten Versen; von Giov. Fabrini, Ven. 1699. 4. mit den sämmtl. Werken des Horaz; von Girol. del Buono, im 8ten Bd. der Racc. dei Poet. lat. Mil. 1735. 4. in reimfr. Versen; von Stef. Pallavicini, Leipz. 1736. 8. in reimfr. und ger. Versen; von Fr. Borgianelli, mit den sämmtl. Werken des Dichters, Ven. 1737. 8. in ger. Versen; von Ott. della Riva, Ver. 1746. 8. eben so; von Greg. Redi, mit den sämmtl. Werken des Dichters, Ven. 1751. 8. in reimfr. Versen; von Bertola, und Cerfetti, mit den sämmtl. W. des Horaz, Sienna 1759. 1777. 8. 2 Bd. vom D. Mattei, 1777. 8. Von Gius. Ott. Savelli, Liv. 1783. 8. Von einem Ungen. Reggio

Reggio 1786. 8. in ger. Versen. In das Spanische: so viel ich weiß, nur einzele Oden. Fabricius, in der Bibl. lat. I. 421 n. Ausg. führt verschiedene Uebersetzungen des Horaz überhaupt, unter andern eine von Villeno de Vidma, an, welche mir auch sonst schon, allgemein, vorgekommen ist, die ich aber denn doch nicht näher kenne. In das Portugiesische: von Alex. Siqueira, Evora 1633. 8. In das Französische: Vollständig in Versen: achtmahl, von Jacq. Mondot, Par. 1579 8. Von Rob. und Ant. d'Agneaux, mit den übrigen W. des Dichters, Par. 1588 8. Von P. Marcassus, P. 1664. 8. Von de Brie, aber überhaupt nur 18 Oden, Par. 1693 12. verm. mit 10 andern, 1695. 8. Von Pellegrin, 1715. 12. 2 Bd. Von dem Abt Salmon, Par. 1752. 12. Von Ger. Walet de Rehenaac Par. 1752 1781. 12. 2 Bde. (die beste.) Von Chabanon de Maugris 1777. 12. (nur das 3te Buch.) In Prosa, zehnmahl: von Mich. Marolles mit den übrigen W. des Dichters, Par. 1652. 8. 2 Bde. Von Alaay de Martignac, eben so, Par. 1678. 12. 2 Bde. Von J. B. Morvan de Bellegarde, bey der Uebers. des Horaz von Tarteron, P. 1685 12. 1749 8. 2 Bde. Von And. Dacier, mit den übrigen W. des Dichters, Par. 1681. 1689 12. 10 Bde. Amst. 1727. 12. 10 Bde. 1735. 12. 8 Bde. (diese Uebers. veranlaßte zu ihrer Zeit viele Kritiken, wovon sich nähere Nachr. in Goujets Bibl. franç. Bd. 5. S. 342 u. f. finden.) Von Noel Et. Sanadon, mit den übrigen W. des Dichters, P. 1728 4. 2 Bde. 1756. 12. 8 Bde. Von Ch. Batteux mit den übrigen Gedichten (auslassend) 1750. 8 1763. 12. 2 Bde. Von P. Toussaint Massen, 1757. 12. Von Desfontaines, Lyon 1759. 12. (aber nicht vollständig.) Von Vaniere 1761. 8. (aber nur das 1te Buch.) Von Cl. Binet, mit den übrigen W. des H. 1783. 16. 2 Bde. In das Englische: Die erste Uebersetzung derselben schreibt Warton, in seiner history of engl. poet. Bd. 5. S. 424. Anm. d. dem Th. Hawkins im J. 1626. zu. Wie ofte sie überhaupt übersetzt worden, weiß ich nicht; die mir bekannten Uebersetzer der Oden sind: Rider (1644. 12.) Smith (1649. 8.) B. Holyday (1652. 8.) Al. Broome (1660 und 1680. 8.) Th. Creech mit den übrigen W. 1690. Von verschiedenen, nebst den Satiren 1715. 8. 1712 8. Oldisworth (1719. 8. 1737. 12.) Phil. Francis (1743 und 1778. 8. 4 Bd. mit den übrigen W. des Dichters.) Tower (mit den übrigen Werken des Horaz, 1744. 12. 2 Bd.) Davidson (1746 8. in Prosa.) Watson und Patrik (1750. 8. 2 Bde. mit den übrigen Werken des Dichters, in Prosa.) Stirling (1752. 1753. 8. 2 Bd. mit den übrigen W. des H.) Christph. Smart (1754. 12. 2 B. 1762 12. 2 B. mit den übrigen W. d. H. und in Prosa.) J. Duncombe (1757. 8. 2 Bde. 1767. 12. 4 Bde. mit den übrigen W. des H.) W. Greene (1777. 8. 1783. 8.) J. Gray (1778. 8. mit den Episteln.) W. Tasker (Select Odes of Pind. and Horace 1781. 8.) — In das Deutsche: von Buchholtz, Rint. 1639. 8. in Reimen; von den Schülern des M. Bohemus, zu Dresden 1656. 8. vier Bücher eben so jämmerlich; von Rothe, mit den sämmtlichen Werken des Dichters, Basel 1671. 8. in Prosa; von Weidner, Leipz. 1690. und (wird man es glauben?) ebend. 1769. 8. in elenden Reimen; von Rulf, mit den sämmtlichen Werken des Dichters, Leipzig 1698 und 1707. 8. in Prosa; von Röder, Nürnb. 1741. 8. das erste Buch in Reimen; von Groschuf, Cassel 1749. 8. 2 Bd. mit den sämmtlichen Werken des Dichters, in Prosa; von Lange, Halle 1752. 8. (Hierher gehört aus dem 2ten Theile von G. E. Lessings kleinen Schriften, ein Brief (der 24te) an. H. F. der in dem Hamburgischen Correspondenten bey Erscheinung der kleinen Schriften eingerückt wurde, und auf welchen Hr. Lange antwortete. Hierauf erschien erst des Vademecum, und darauf ein Brief von Hrn. Lange an F. Nicolai, und eine Antwort von diesem. In dem 4ten Th. von Lessings verm. Schriften, Berl. 1785. 8. S. 113 u. f. sind diese Schriften sämmtlich zu finden.) Von dem Gr. von

v. Solms, Braunschw. 1756-1760. 8. in Reime, zu deren Entschuldigung sich aber sagen läßt, daß der Verf. auf besondre Veranlassung nicht aus eigenem Antrieb, eine gereimte Uebersetzung übernommen hat: von (Hrn. v. Breitenbauch) Leipzig 1769. 8. 1776. 8. in Reime; von Hrn. Ramler, Berl. 1769. 8. Funfzehn; nähmlich in jedem der verschiedenen, in dem Original vorkommenden 15 Sylbenmaße, (vier jambische in den Epoden abgerechnet,) eine, welche nachher durch die in der Berliner Monatsschrift eingerückten vermehrt worden sind, dergestalt, daß wir noch die Hoffnung haben, die sämmtlichen Oden des Horaz durch Hrn. Ramler zu erhalten; von Frd. D. Behn, zwölf in den Versm. des Originals, Lüb. 1773. 8. aber sehr holprich; von K. A. Küttner, das 1te Buch, Leipz. 1772. 8. metrisch; von verschiedenen, nebst den übrigen W. des Dichters, Ansp. 1773 u.f. 8. 3 B. in Prosa; von C. Mastalier, vierzehn St. in s. Ged. Wien 1774. 8. metrisch; von K. Ferd. Schmid Sechzehn, Leipz. 1774. 8. Von Jac. Frdr. Schmidt, Gotha 1776-1785. 8. 3 Th. 1795. 8. metrisch; von einem Ungen. Dreyßig Oden, Leipz. 1779. 8. Noch dreyßig, ebend. 1780. 8. Von K. J. Jördens, Berl. 1781-1786. 8. 2 Bde. Von einem Ungen. Die beyden ersten Bücher, Leipz. 1781. 8. in Prosa; von C. F. K. Herzlieb, Stendal 1786-1791. 8. 3 Th. und 3 Bücher; von Joh. Dav. Müller, zehn, in s. Oden, Magd. 1787. 8. Von Joh. Fdr. Roos, Giessen 1791. 8. 1ter Th. metrisch. Ausser diesen sind von verschiedenen ältern und neuern Dichtern, deren einzeln sehr viele übersetzt und nachgeahmt worden, wovon in J. G. Schummels Uebersetzer Bibl. Wittenb. 1774. 8. eine ziemlich ausführliche Anzeige sich findet. Oden nach dem Horaz, gab Hr. Gleim, Berlin 1769. 8. heraus. Besondre Erläuterungsschriften über die lyrischen Gedichte des Horaz: In Libr. I. Odar. von Adr. Turnebus, in s. Advers. Arg. 1509. f. 3 Bd. einzeln, Par. 1577. und 1586. 8. — Pauli Franci Commentar. Horatiani praemetium in I. et II. Libr. Odarum, Frft. ad Viadr. 1521. 8. — In Q. Hor. Fl. Od. et Epod. Libr. Herm. Figulus, Frcft. 1546. 4. — Io. Caesarius in Od. triginta duas Lib. pr. Rom. 1566. 8. — Bern. Parthenius in Od. et Epod. libr. Ven. 1584. 4. — Blas. Bernhardus de laudibus vitae rusticae, ad Horat. 2 Epod. Flor. 1613. 4. und Ioa. Weitzius ad Epod. II. Frcft. 1625. 8. — Iac. Crugii notae in Epod. libr. ap. Plaut. — Phil. Rebii . . . Commentar. in Lyr. Horatii, Col. 1633. f. — Comparaison de Pindare et d'Horace . . . par Mr. Blondel, Par. 1673. 12. auch im 1ten Bd. S. 433. der Oeuvr. du P. Rapin, à la Haye 1725. 12. Lateinisch, in dem Κριτικον ἐπιχειρημα s. Dissert. critic. de Poet. gr. et lat. des Jac. Palmerius, Lugd. Bat. 1704. 4. 1707. 8. — Methodus Horat. interpr. Auct. C. Gottl. Hofmann, Lips. 1729. 8. — Christii Iuventas Aquilae ad Carm. IV. 4. Lips. 1745. — Virg. Horatiique nonnulla loca a strict. Baumgartenii, Baylii etc. Vindic. Auct. F. Lud. D. Huch, Lips. 1756. 8. — De felici audacia H. scrips. Ad. Klotzius, Ien. 1762. 8. — De Horat. ab Heur. Home saltuum falso accusato, scr. Chrph. Lange, Erl. 1767. 4. — On the character and writings of Pindar and Horace, by R. Schomberg, 1769. 8. — De Genio, ad illustranda aliquot Horat. loca, scrips. Ioa. Chrstn. Messerschmid, Vit. 1769. 4. — Vorlesungen über den Horaz, von J. C. Briegleb, Alt. 1770-1780. 8. 2 Th. (Ueber die sechs ersten des 1ten und die sechzehn ersten des 2ten Buches.) — H. Carm. collat. scriptor. graec. illustrata, ab Heinr. Waguero, c. praef. Klotzii, Hal. 1770. 8. — Spec. urbanitatis Hor. scr. Degen, Erl. 1774. 4. (aus der 7ten Ode des 1ten Buches.) — Polemicae Horat. Specim. XXI. scr. Chr. Heinr. Schmid, Giess. 1776-1787. 4. aus welchen s. Kommentar über Hor. Oden, Leipz. 1789. 8. 1ter Th. der nur

bis jetzt auf das 1te Buch geht, entstanden ist. — De nexu in Odis Horat. scripf. Frid. Aug. Wideburg, Ien. 1777. 4. — Vorles. über die classischen Dichter der Römer, 1r u. 2r Bd. über Horaz, von P. Fdr. A. Nitsch, Leipz. 1782. 8. — Ferner gehören hierher noch: Chr. Egenolphi Melodiae in Od. Horat. Frcf. 1557. 12. 4 Th. — P. Hofmeieri Harm. poet. Nor. 1539. 8. — Math. Collinii Harmoniae univocae in Od. Hor. Argent. 1568. 8. — Auch Et. du Chemin hat 1661. Hor. Oden, in vier Stimmen, H. Marpurg zwey Oden des Horaz (die 51te und 32te des 1ten Buches) Berl. 1757. Hr. Benda die 17te des 2ten B. und Hr Hiller die 26te des 1ten Buches, Leipz. 1779. in Musik gesetzt, so wie Philidor mehrere davon herausgegeben. S. übrigens den Art. Horaz.) — —

Unter die eigentlichen Odendichter lassen sich weder Statius, noch Aurel. Prudentius setzen; ich glaube, indessen, wenigstens ihre Nahmen hier anführen zu müssen. —

Oden von neuern lateinischen Dichtern: Joh. Jov. Pontanus († 1503. in seinen Oper. poet. Flor. 1514. 8. Venet. 1518-1533. 8. 2 Bd. so wie im 2ten Bd. S. 368 u. f. der Deliciar. poetar. Italicar. Frcft. 1608. 8. finden sich einige schwache lyr. Gedichte.) — Conr. Celtes († 1505. Carm. Argent. 1513. 4. vier Bücher Oden, ein Buch Epoden, und ein Carm. saec. enthaltend.) — Joh. Aurelius, Augurellius (1515. Poemat. Ven. 1505. Gen. 1608. 8. enthalten einige ziemlich unpoetische Oden.) — Joh. Secundus († 1535. In s. Oper. Lugd. Bat. 1619 u. 1651. 8. Par. (Altenb.) 1748. 12. findet sich ein Buch Oden.) — Bened. Lampridius († 1540. Carm. Venet. 1550. 8.) — Jac. Sadolet († 1547. Lyr. Gedichte von ihm finden sich in den Delic. Poet. Ital. Bd. 2. S. 582. und im 3ten Bande seiner sämmtlichen Werke, Verona 1737-1738. 4. 4 Bd. Schöne, aber oft übel angebrachte Phraseologien und weiter nichts.) — Marc. Ant. Flaminio († 1550. Ausser eine Paraphrase von 30 Psalmen, Antv. 1558. 12. noch Carm. lib. II. ad Torrianum in den Carminibus . . . . Flaminiorum; ex edit. Cominiana 1727. 8. und Patav. 1734. 8. herausgegeben von Fres. Mar. Mancurti, wovon die bessern Hr. Ewald 1775. und Hr. Zobel in der 7ten Abtheilung des Taschenbuches eine, frey ins Deutsche übersetzt hat. Das Leben des Dichters hat Joach. Camerarius den Epist. . . . Ant. Flaminii de veritate Doctr. eruditae et sanctitate Religionis . . . . Nor. 1571. 8. vorgesetzt. Monnoye bey s. Baillet, Bd. 5. Th. 2. S. 149. N. 2. Amst. 1725. 12. führt eine, von Flaminio bereits, Fan. 1515. 8. gedruckte Sammlung von zehn Oden und einer Ekloge an. S. übrigens das 11te St. S. 187. der Schelhornschen Ergötzlichkeiten.) — Joh. Salmonius Macrinus, oder Maternus († 1557. Carm. libr. IV. . . . Par. 1530. und Odar. lib. VI. ebend. 1537. 8. Die erste Ausg. gehört unter die seltenen Bücher; noch seltner sind die Hymnor. Lib. VI. Par. 1537. 8.) — G. Fabricius (Odar. Lib. III. Bas. 1552. 8.) — Pet. Lotichius Secundus († 1560. Opera p. Ioa. Hagium, Lipf. 1586. 8. ex ed. C. Traug. Kretschmar, Dresd. 1773. 8.) — Jean du Bellay († 1560. Bey den Gedichten des Macrinus, Par. 1546. 8. findet sich ein Buch lat. Oden von ihm.) — Lud. Helmbold (Lyricor. lib II. cum quadrisonis singular. Odar. Melodiis, Mühlh. 1577. 8. in s. Epigr. waren sie vorher schon, Erf. 1561. 8. gedruckt.) — Bruno Seidelius (1577. Poem. lib. VII. worunter 3 Bücher Oden sind, Basil. 1554. 8.) — G. Buchanan († 1582. Poem. Lugd. Bat. 1621. 8. Amstel. 1676 und 1687. 24.) — Marc. Ant. Muretus († 1585. Einige Oden in s. Juvenil. Bard. Pomer. 1590. 8.) — Jean Dorat († 1588. Poem. Par. 1586. 8.) — Jan. Dousa (Odar. britannic. Lib. . . . Lugd. B. 1586. 8.) Nicod. Frischlin († 1590. Opera poet. Argent. 1598-1601. 8. 2 Th. enthalten, unter mehrern Gedichten, drey Bücher Oden.) — Joh.

Jamot Lyrica, Gen. 1591. 8.) — Laerius Torrentius (Lud. v. d. Becken † 1595. Poemat. Antv. 1594. 8. Unter mehrern Gedichten, zwey Bücher Oden.) — Valer. Acidalius († 1590. Poem. Lign. 1603. Frft. 1612. 8.) — Paul Melissus Schedius († 1602. Seine lyrischen Gedichte finden sich in dem 4ten Th. S. 342. der Delic. poetar. germanicor.) — M. Laubanus (Musa lyrica, Dantisc. 1607. 8.) — Joh. Adam (Odar. Lib. Heidelb. 1615. 8.) — Scevola de St. Marthe († 1623.) und Abel de St. Marthe (drey Bücher lyrische Gedichte in ihren Poemat. Par. 1632. 4.) — Heinr. Meibom († 1625. Im 4ten Th. S. 310. der Deliciar. poetar. germ. S. 310 u. f. finden sich lyrische Gedichte von ihm. Seine Parodiar. Horatianar. Lib. II. sind auch Helmst. 1588. 8. und sein Anacreon lat. ebend. 1600. 8. gedruckt.) — Willich. Westhof (Epigr. *Odae* etc. Port. Dan. 1637. 8.) — Matth. Cas. Sarbiewsky († 1640. Lyricorum Lib. IV. Epod. Lib. I. . . . . Ant. 1632. 4. 1634. 12. Par. 1647. 12. s. l. 1660. 8. Odae VII. quae in Libris Lyricor. non habentur, Viln. 1747. 12.) — Sidr. Hosschius († 1653. Poem. Antv. 1656. und mit den Poem. des Guil. Becani und Jac. Wallius, Nor. 1697. 8.) — Gilb. Jonin (Odar. Lib. IV. Par. 1635. 12.) — Joh. Bapt. Masculus (Odar. Lib. XVI. Antv. 1645. 16.) — Christof. Sinotti (Odae . . . Venet. 1647. 8.) — F. Eliseus a St. Maria (Lyricor. Lib. IV. Epod. Lib. unus . . . Crac. 1650. 8.) — Chrstph. Caldenbach (Poem. lyrica . . . Brunsv. 1651. 12.) — Fabio Chigi (Pabst Alexander der 7te † 1667. Philomathi Musae Iuveniles, Par. 1656. f. Amstel. 1660. 12.) — Abr. Cowley († 1669. S. die Mus. Anglic.) — Jac. Baldus († 1668. Lyricor. Lib. IV. et Epod. lib. I. Col. Ubior. 1645. 12. (2te Ausg.) Und nachher, in s. Oper. poet Monach. 1658. 12. 3 Bd. Col. Ubior. 1645. 12. 4 Th. ebend. 1660. 12. 4 Th. Mon. 1729. 8. 8 Bd.) — Nic. Avancini (Poes. lyric. qua continentur Lyricor. Lib. IV. et. Epod. Lib. I. Vien. 1670. 12.) — Joh. Bapt. Santolius (Santeuil († 1677. Opera poet. Par. 1670. 8. ebend. 1698. 12. 3 Bd.) — Jac. Wallius (1680. In s. Poemat. Lib. IX. Antv. 1656. 8. Lugd. 1688. 8. finden sich Oden.) — René Rapin († 1687. Carm. Par. 1681. 12. 2 Bd.) — Aegid. Menage († 1692. Miscell. metrica et prosaica, Par. 1652. 4. Poem. ebend. 1658. 8.) — Bened. a St. Joseph (Lyricor. Lib. IV. Epod. Lib. unus . . . Varf. 1694. 12.) — Jean Commire († 1702. Carm. Lib. III. Lutet. 1678. 4. Oper. posth. Lutet. 1704. 8.) — Dan. Huet († 1721. Poem. Ultraj. 1684. 8. und mit den Carm. des Fraguier, Par. 1729. 12.) — Stef. Fabretti (Lyrica et epist. Lugd. Bat. 1747. 8.) — Joh. Ehrenf. Boehm (Lyricor. Lib. Vrat. 1750. 8.) — Ant. Alsop (Odar. Lib. II. Lond. 1752. 4.) — Ad. Klotz († 1772. Opuscula poet. Altenb. 1761. 8.) — Will. Browne († 1774. In s. Opusc. 1765. 4. und in dem Append. 1770. 4.) — —

Oden in italienischer Sprache: Ursprünglich scheint man das Wort Ode, nicht zur Bezeichnung der höhern lyrischen Dichtart in Italien gebraucht zu haben; noch Chiabrera nannte seine Gesänge dieser Art Canzonen; nach und nach kam indessen auch jene Benennung in Gebrauch. Uebrigens haben die Italiener deren in allerhand Formen, und sowohl nach dem Muster des Pindar (da nähmlich die Epode in einer andern Versart, als Strophe und Antistrophe abgefaßt ist) als nach den Mustern des Horaz und des Anakreon geschrieben; und viele ihrer, in eigenthümlichen italienischen Sylbenmaßen verfertigten, Canzonen sind auch immer noch mehr Oden, als Lieder. Ueber die Unterschiede zwischen der alten, und der italienischen, höhern lyrischen Poesie, hat Becelli in seinem Werke, Della nov. poesia . . . Ver. 1732. 4. S. 557. und Quadrio, im 3 ten Band

Band seiner Storia e rag. d'ogni poesia, Bd. 3. S. 131. etwas, obgleich nichts sehr befriedigendes gesagt. Von der Theorie der ital. Canzone handelt Ebenderselbe, ebend. S. 73 u. f. und unter mehrern, auch Bisso in s. Introduzione alla volgar poesia, S. 186. Ed. sett. Rom. 1777. 12. — Nach dem Muster des Pindar schrieb Luigi Alamanni († 1556) zuerst seine Gesänge, und nannte die Strophe Ballata, die Antistrophe, Contraballata, und die Epode, Stanza; in der Folge der Zeit wurde die Strophe und Antistrophe zuweilen Volta und Rivolta, auch Giro und Regiro benennt. Auch änderte man die Verhältnisse unter diesen drey Abtheilungen ab, und gab der gewöhnlichen griechischen den Nahmen Poesia epodica; wenn man aber die Epode zwischen Strophe und Antistrophe in die Mitte setzte, so hieß man dieses Poesia mesodica; und wenn man die Epode voran gehen, und Strophe und Antistrophe folgen ließ, Poesia proodica. Ja Crescimbeni künstelte noch weiter, und setzte bald die Epode erst nach verdoppelter Strophe und Antistrophe, oder verdoppelte die Epode, so daß eine auf die Strophe, und eine auf die Antistrophe folgte, oder machte mit der Epode den Anfang, und dergestalt, daß diese immer mit der Strophe sowohl, als der Antistrophe abwechselte. Geschrieben haben solche Gesänge nach diesen Mustern, der schon angeführte Luigi Alamanni († 1556. Poesie toscane, Lione 1532. 8. 2 Bd. Ven. 1542. 8. 2 Bd.) — Gabr. Chiabrera († 1638. Canzoni, Lib. I. Gen. 1586. 8. Lib. II. ebend. 1587. 8. Gesammelt mit den spätern, und vollständig, Rom. 1718. 8. 3 Bd. Ven. 1718. 8. 4 Bd. Ven. 1757. 12. 5 Bd. In das Deutsche sind zwey seiner Oden und zwey Lieder, in den vorzüglichsten italienischen Dichtern aus dem 17ten Jahrhundert, Heidelb. 1780. 8. und eine in der ital. Anthologie übersetzt, und in den Variétés literair. findet sich, Bd. 1. S. 62. ein Brief über das Leben und die Werke des Verf.) — Guido Cassoni († 1640. Odi, Ven. 1601. 12. Trev. 1626. 12.) — Bened. Menzini († 1704. Opere di Bened. Fiorentino, Fir. 1680. 12. Opere, Fir. 1730-1731. 4. 4 Bd. Ven. 12. 4 Bd.) — Carlo Aless. Guidi († 1712. Poes. lir. Parma 1681. 12. verm. in s. Rime, Ver. 1726. 12. Deutsch ist eine Ode in den vorzüglichsten ital. Dichtern) — Giov. Mar. Crescimbeni († 1728. Rime, Rom. 1695. 12. Ebend. 1723. 8. in 10 Bücher abgetheilt.) — Dom. Lazzarini († 1734. Rime, Venet. 1736. 8. Bologn. 1737. 8. Auch sind noch einige einzele Gedichte dieser Art vorhanden, welche Quadrio in seiner Storia e rag. d'ogni poesia, Bd. 3. S. 135. angezeigt hat, und Gecelli führt in seinem Werk, Della nov. poesia, S. 28. noch einen, mir sonst nicht bekannten, Sicilianischen Dichter Simone Rau, als Verfasser solcher Gesänge, an. — —

Nach römischen Mustern, oder in gleichförmigen Stanzen, haben deren geschrieben: Bern. Tasso († 1569. War der erste, welcher Gesänge, nach dem Muster der horazischen Oden, abfaßte, Rime, Venez. 1555. 8. verm. ebend. 1560. 12. Seinem Beyspiele folgten:) Petronio Barbati († 1552. Rime, Foligno (1711.) 8.) — Lud. Paterno (Rime . . . Ven. 1560. 8. S. übrigens den Artikel Sonnet.) — Jac. Marienta († 1561. Rime . . . Parm. 1564. 4.) — Girol. Fenaruolo (1570. Rime . . . Ven. 1574. 8. — Ferrante Carrafa (Sei libri sopra vari e diversi soggetti ad imitazione de' Poeti Lirici, Greci e Latini, nell' Aquila 1580. 4.) — Ventura Cavalli (Odi eroiche . . . Ven. 1602. 12.) — Fulvio Testi (enthauptet 1646. Poes. lir. Mod. 1627. 8. 1643-1648. 4. 3 Th. Mod. 1652. 12. 3 Th. Ven. 1676. 12. 3 Th. Zwey s. Oden finden sich, deutsch, in Hr. Schmitts Anthologie, Liegn. 1778-1781. 8. 4 Th. und eine in den vorzüglichsten ital. Dichtern des 17ten Jahrhunderts, Heidelb. 1780. 8.) — Franz Redi († 1697. Opere, Ven. 1712-1730. 12. 7 Bd. Ven. 1762. 4. 7 Bd.) —

und a. m. Auch in den Comp. poet. des Rolli finden sich Oden in dieser Form abgefaßt. Sogar von den Sylbenmaßen des Horaz hat man das Sapphische und Alcäische, und besonders in jenen Zeiten nachgeahmt, wo die von Tolomei zu Rom im J. 1539 gestiftete Academia della poesia nuova, und das Gesetzbuch derselben: Versi e regole della nuova poesia toscana, Rom. 1539. 4. die Aufmerksamkeit der Italiener auf sich gezogen hatte. — —

So genannte anakreontische Oden oder Gesänge (Canzoni) haben geschrieben: Ottavio Rinuccini (Canzonette, Fir. 1622. 4.) — Frcs. Balducci († 1642. Rime, Rom. 1630. 1646. 12. 2 Th. Ven. 1663. 12. 2 Th.) — Lor. Magalotti († 1712. Unter dem Nahmen Lindoro Elateo, Canz. Fir. 1725. 8.) — Giamp. Zanotti (Poesie, Bol. 1718. 8. ebend. 1743-1748. 8. 3 Bd.) — Carlo d'Aquino (Unter dem Nahmen von Alcone Sirio, Anacreonte ricantata, R. 1726. 12.) — Bey dem Art. Lied sind übrigens mehrere hierher gehörige Dichter angeführt. — —

Oden, oder Canzonen in italienischen Sylbenmaßen sind, ausser verschiedenen ebendaselbst angezeigten Dichtern, unter mehrern, geschrieben worden, von: Luca Contile (Le sei sorrelle di Marte . . . Fir. 1556. 8.) — Franc. Beccuti († 1553. Rime, Ven. 1580. 8. Deutsch; findet sich eine seiner Oden in den vorzüglichsten Dichtern Italiens, Heidelb. 1780. 8.) — Luigi Tansillo († 1570. Sonetti e *Canzoni*, Bol. 1711. 12. auch bey seiner Lagrime di S. Pietro, Ven. 1738. 4.) — Erasmo Valvasone (Rime, Berg. 1592. 16) — Onofrio Andrea (1647. Poesie, Nap. 1631 und 1634. 12. 2 Th.) — Giamb. Rocchi (Canzoni eroiche, Ven. 1641. 8.) — Carlo di Dottori (Ode . . . Pav. 1643. und 1664. 12.) — Agost. Ragona (Poes lir. Pad. 1652. 12.) — Angelo Mar. Arcioni (Ode, Ven. 1678. 12. Pav. 1682. 12.) — Gabr. Mart. Meloncelli († 1710. Poesie lir. Lucca 1683. 12. Rom. 1685. 12.) — Carlo Mar. Maggi (Rime varie, Mil. 1688. 8. 1700. 12. 4 Th.) — Sim. Vercinio (Poes. lir. Bol. 1695. 12.) — Dom Bartoli (Il Canzoniero di . . . Lucca 1695. 12. 2 Th. — Vincentio di Filicaja († 1707. Poesie, Fir. 1707. 4. Opere, Ven. 1755. 12. 2 Bd. Eine Ode von ihm ist deutsch in den vorzüglichsten Dichtern Italiens, Heidelb. 1780. 8.) — Aless. Marchetti († 1714. Saggio di Rime eroiche, morali . . . Fir. 1704. 4.) Ant. Ghisilieri (Poes. Bol. 1719. 12.) — Girol. Gigli († 1722. Poesie sacre e profane e facete . . . Ven. 1722. 8.) — Eust. Manfredi († 1739. Rime, Bol. 1713. 12. Ven. 1748. 8.) — Gios. Gorini Corio (Rime diverse, Mil. 1724. 8.) — Ant. Piedemonti (Poesie . . . Ver. 1726. 8.) — Aless. Pegolotti (Rime . . . . Guast. 1726. 4. Ven. 1727. 8.) — Frcs. Mar. Zanotti (Poesie volgari . . . Fir. 1734. 8.) — Giov. Ant. Volpi (Rime, Pad. 1735. 4. verm. 1741. 8.) — Girol. Tagliazucchi (Prose et poesie . . . Tor. 1735. 8.) — Carlo Frugoni († 1767. Rime, Par. 1734. 8. Opere, Parma 1779 u. f. 8. 9 Bd. der 2te Bd. enthält vorzüglich die Canzoni, Lucca 1779. 8. 15 Bde. Auch sind die Canzoni scelte, R. 1778. 12. 3 B. einzeln gedruckt.) — Bastiano de' Valentini (In s. Rime, Lucca 1768. 8. finden sich sechs Canzonen.) — Jul. Cassiani (Saggio di Rime . . . Lucca 1770. 8.) — Saggio di Odi filosofico-morali, Bol. 1780. 4. — Gasp. Cassola (Poesie militare, Mil. 1790. 8.) — S. übrigens die Art. Lied und Sonnet.

Oden von spanischen Dichtern: Die frühern Gedichte dieser Art finden sich in dem Cancionero general, Tol. 1517. f. Sev. 1535. 8. Anv. 1557. 8. 1573. 8. — Garcilaso de la Vega (Garcias Laso † 1536. Obr. Sev. 1580. 4. Salam. 1581. 12. Mad. 1765. 8.) — Juan

Boscan

Boscan († 1544. Obr. Lisb. 1543. 4. Antv. 1597. 12.) — D. Franc. de Medrano (Bey des Vanegas de Saavedra Remedios de amor . . . Pal. 1617.) — Franc. de Herrera (Obr. Sev. 1582. zweyte Aufl. unter dem Titel, Versos . . . Sev. 1619. 4.) — Luis de Leon († 1591. Obr. Mad. 1631. 16. Valenc. 1671. 8. 1761. 4.) — Lupercio und Bartol. de Argensola (Rimas . . . Zar. 1634. 4.) — Estevan Man. de Villegas (Las Eroticas . . . Naj. 1617. 4. 2 Th. Mad. 1774. 4. 2 Bd.) — Franc. de Quevedo († 1647. Obras del Bachiler Franc. de la Torre, Mad. 1631. 16. Parnasso Español y Musas Castellanas, Mad. 1648. 4. und die Fortsetzung: Les tres ultimas Musas . . . Mad. 1670. 4. Obras . . . Brux. 1660. 4. 3 Bd. wo aber die letzte Sammlung fehlt. Antv. 1670. 4. 4 Bd. vollständig, doch ohne die zu allererst angeführte Samml. Mad. 1736 4. 6 Bd. ganz vollständig.) — Ignazio de Luzan — Vinc. Garc. de la Huerta (deren Werke, so viel ich weiß, noch nicht gesammelt sind.) — —

Oden von französischen Dichtern: Pierre de Ronsard († 1585) war, wie man leicht denken kann, der erste französische Dichter, welcher Gedichte, unter dem Nahmen Oden, schrieb. Sie sind in 5 Bücher abgetheilt. Es giebt indessen frühere Dichter, welche dergleichen wirklich, obgleich ursprünglich unter anderer Benennung, verfertigt haben. In den Annales poet. sind deren von Michel Marot (Bd. 2. S. 327.) von Joach. du Bellay († 1560. Bd. 4. S. 57. 67. 85. 95. S. Oeuvr. sind Par. 1574. 8. Rouen. 1597. 12. erschienen) von Louise Labe († 1566.) oder doch ihr zu Ehren (ebend. S. 247.) aufbehalten worden. Von den Oden des Ronsard, welche zum Theil ganz nach der Form der Pindarischen Oden abgefaßt sind, finden sich (Ebend. B. 5. S. 81. 91. 111. 121. 132. 137. 145. 151. 170. 203. 215. 264) verschiedene, welche, ob sie gleich zu ihrer Zeit so viel Aufsehens machten, daß Passerat die an den Kanzler L'Hopital dem Herzogthume Meyland vorzuziehen, vorgab, doch jetzt kaum lesbar mehr seyn möchten. Die Samml. s. W. ist Par. 1567. 4. 6 Th. 1629. 12. 9 Bde. erschienen. — Jacq. Tahureau († 1555. Seine premieres Poesies, Poit. 1554. 4. enthalten einige Oden. Mehrere finden sich bey s. Sonnets, ebend. 1554. 8. Lyon 1574. 16. Gesammelt sind sie in s. Poesies, Par. 1574. 8.) — Nic. Bargede (Odes penitentes, Par 1550. 8.) — Ch. Fontaine (Les ruisseaux de Fontaine, conten. Epit. Eleg. . . . Odes . . . Lyon 1555. 12. Odes . . . ebend. 1557. 8.) — Oliv. Magny († 1560. Odes, Par. 1559. 8. Sie sind in 5 Bücher abgetheilt.) — Louis de Masures (S. dessen Oeuvr. poet. Lyon 1557. 4.) — Remy Belleau († 1577. In der vorhin angeführten Sammlung findet sich, Bd. 6. S. 93. eine Ode auf den Frieden.) — Jean de Perust (Ebend. S. 225 und 233. finden sich zwey seiner Oden. S. Oeuvr. sind Par. 1575. 8. gedruckt.) — Jacq. Grevin († 1570. Sein Olympe, Par. 1560. 8. enthält auch Oden. Auch finden sich deren noch in s. Theatre, ebend. 1562. 8.) — Cl. Turrin (In s. Oeuvr. Par. 1572. 8. finden sich neun Oden.) — Adr. de Gueadou (Seine Paysages . . . Par. 1573. 4. enthalten 19 Oden.) — Et. Jodelle († 1573. S. Oeuvr. P. 1574. 4. Lyon 1579. 8. enthalten einige Oden.) — Jean le Masle (Unter s. Recreat. poet. Par. 1580. 8. sind auch einige Oden.) — J. Ed. du Mounin (S. dessen Oeuvr. P. 1582. 12.) — If. Habert (S. s. Oeuvr. poet. P. 1582. 4.) — Clov. Hesteau (S. s. Oeuvr. poet. Par. 1578. 4.) — Pierre de Brach (in s. Poems, Bord. 1576. 4. finden sich verschiedene Oden.) — Madeleine des Roches († 1587. In dem 7ten Bd. S. 27 und 31 der gedachten Annales sind zwey ihrer Oden aufbewahrt worden.) — Jean Ant. de Baif († 1592. Ebend. S. 141. 149. finden sich zwey Oden von ihm. S. Oeuvr. Par. 1572.

1572 8. 2 Bd. enthalten deren mehrere.) — Jean Passerat († 1602. Eine Ode auf den 1ten Tag des Mays im 8ten Bd. S. 25. und eine auf den Tod eines Hundes S. 41. der Annales poet. S. Oeuvr. erschienen Par. 1606. 8.) — Amadis Jamin (Ebend. im 9ten Bd. S. 207. 212. 239. drey Oden von ihm.) — Phil. Desportes († 1606. Eine Ode sacrée im 11ten Bd. S. 111. der Annal. poet.) — Cl. de Trellon (Zwey Oden von ihm finden sich ebend. im 12ten Bd. S. 101. und 103.) — Gilles Durant († 1614. In seinen Oeuvr. Par. 1594 und 1727. 12. finden sich zwey Bücher sehr prosaischer Oden.) — Ant. Mage de Fiefmelin (S. Oeuvr. Poet. 1601. 12. enthalten einige 30 Oden, wovon auch einige in den 12ten Bd. S. 203. der Annal. poet. aufgenommen sind.) — Jean le Blanc (Odes pindariques, Par. 1604. 4. verm. unter dem Titel, Neoptemachie, ebend. 1610. 4. Auch sind deren von ihm in den 12ten Bd. S. 178. der Annal. poet. aufgenommen worden.) — Raoul Callier (Seine Poesien, die sich bey den Oeuvr. de Nic. Rapin, Par. 1610. 4. finden, enthalten einige franz. Oden in dem Sapphischen und Alcäischen Sylbenmaße.) — Cl. Garnier (1615. S. Amour victorieux . . Par. 1609. 12. sind verschiedene Oden angehängt.) — De Mailliet S. Poesies, Bord. 1616. 8. enthalten verschiedene Oden.) — Rob. Angot (Bey s. Prelude poetique, Par. 1603. 12. finden sich einige zwanzig Oden.) — Vital Daudignier (S. Oeuvr. poet. Par. 1614. 8. enthalten auch Oden.) — Theophile Viaud († 1626. Einige seiner Oden sind in den 3ten Bd. des Recueil des plus belles pieces des Poetes franc. . . . Par. 1752. 12. aufgenommen worden, und zeugen von vieler, aber sehr ungebundener Einbildungskraft; seine Werke sind Rouen 1627. 8. Par. 1662. 12. gedruckt.) — Franc. Malherbe († 1628. Sein Verdienst um die höhere lyrische Poesie der Franzosen ist bekannt; aber, meines Bedünkens, sehr geringe. Seine, aus der Fabellehre genommene Allegorie ist oft nur Allegorie, nicht Bild, nicht eigentliche Darstellung dessen, was er sagen wollte; sein Enthusiasmus oft sichtlich erkünstelt; seine Sprache oft höchst prosaisch und leer; aber sie ist rein, sie ist harmonischer, als die Sprache seiner Vorgänger; der Bau seiner Strophen ist lyrischer. Poesies . . . . Par. 1660. 12. von Menage, ebend. 1722. 12. 3 Bd. mit den vorher, einzeln, Saumur 1660. 4. gedruckten Remarques par Mr. Chevreau; mit den pros. Schriften unter dem Titel, Oeuvr. Par. 1757. 12. 3 Bd. ebend. 1764. 12. 4 Bd. nach chronologischer Ordnung. Einzeln mit dem Titel Poesies P. 1757. 8. Sehr lobrednerische Nachrichten liefert, unter andern, Baillet, im 2ten Th. des 4ten Bd. S. 1 u. f. s. Jugemens, Amst. 1725. 12. Auch findet sich sein Leben bey der letztern Ausgabe.) — Jean. Franc. Sarasin († 1654. In s. Oeuvr. 1654. 4. finden sich verschiedene nicht ganz schlechte Oden.) — Ant. Godeau († 1672. S. W. enthalten einige mittelmäßige Oden.) — Jean Chapelain († 1672. Seine, an den Card. Richelieu gerichtete, aus mehr, als 300 Versen bestehende Ode, erhielt so gar Boileaus Lob; aber dieses sagt freylich nicht viel.) — Honoré du Bueil, Marq. de Racan († 1670. In s. Oeuvr. Par. 1660. 12. finden sich einige sehr schwache Oden; so schwach, daß er z. B. in der Ode an den König, seiner grausamen Geliebten gedenkt.) — Nic. Boileau Despreaux († 1711. Seine Ode auf die Eroberung von Namur ist warnendes Beyspiel einer falschen, erkünstelten Begeisterung.) — Franc. Seraphin Regnier Desmarais († 1713. Unter s. Gedichten finden sich einige schwache Oden.) — Houdard de la Motte († 1731. Seine, im J. 1707. zuerst erschienenen Oden, nehmen den 1ten Bd. der Samml. seiner Werke, Par. 1724. 12. 10 Bd. ein. Er nennt einige derselben Pindarisch; auch sogar in Prosa ist eine dabey. Als eigentliche hohe lyrische Poesie haben sie wenig Verdienst; es sind morali-

moralische Betrachtungen. Ital. erschienen sie Flor. 1741. 8.) — Jean Frcs. Leriget de la Faye († 1731. In dem von seinen Gedichten gemachten Recueil sind einige ganz erträgliche Oden. Die, womit er die Verse gegen La Motte vertheidigte, ist bekannt.) -Dan. Bernard (Odes morales P. 1722. 8.) — Jean B. Rousseau († 1741. Außer seinen 15 geistlichen Oden, finden sich in seinen Werken, Par. 1742. 4. 2 Bd. Lond. 1748. 12. 4 Bd. Par. 1753. 12. 4 Bd. 29 andere, in drey Büchern, wovon die eine, an eine Witwe, nachdem sich Gottsched an ihr versündigt hatte, von Hrn. Ramler übersetzt, in den Schmidschen Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1770. S. 231 zu finden ist. Meines Bedünkens gehören sie zu den bessern französischen Oden, obgleich der Plan von keiner sehr viel taugt, und der Dichter, im Ganzen, zu nüchtern geblieben ist.) — Maur. de Claris (Odes sur la Religion 1747. 8.) — Roppe Beauvasset (Odes nouv. 1749. 12.) — Chev. Vatan † 1757. Eine Ode auf die Ewigkeit, welche in dem 3ten Bd. S. 435. des Essai sur la Musique aufbewahrt worden ist, zeugt von Anlage zu einem guten französischen Odendichter.) — Louis Racine († 1758. Ausser verschiedenen mit Empfindung geschriebenen heiligen Oden, finden sich in seinen Poesies nouv. welche den 4ten Bd. seiner Werke, Par. 1747. 12. ausmachen, einige andre, wovon ein paar zu den guten französischen gehören.) — Frcs. de Voltaire († 1778. Seine Oden, 18 an der Zahl, finden sich in dem 13ten Band seiner von Beaumarchais herausgegebenen Werke, und gehören nicht zu dem vorzüglichern Theil seiner Gedichte.) — Jean B. Louis Gresset († 1778. Im 1ten Th. seiner Werke, Par. 1755. 12. 2 Bd. sind eilf ziemlich mittelmäßige Oden.) — Ant. de Laures († 1779. In den Alman. des Muses finden sich verschiedene, nicht ganz schlechte Oden von ihm.) — Jos. Dorat († 1780. Einige sehr mittelmäßige Oden in s. W.) — Ant. Thomas (In seinen Werken, Par. 1773. 12. 4 Bd. drey so genannte philosophische Oden, wovon die auf die Zeit die beste ist.) — Sabatier de Cavaillon (Odes nouvelles . . . précédées d'un Discours sur l'Ode . . . Par. 1766. 12. Sie sind größtentheils über moralische Gegenstände, aber nichts weniger, als mit wahrer lyrischer Begeisterung, abgefaßt.) — Frcs. Th. d'Arnaud. (In s. Poesies, Par. 1752. 12. 3 Bd. finden sich einige Oden.) — La Harpe (S. seine Oeuvr. Par. 1759. 8. 6 Bd.) — Clement (s. d. Oeuvr. div. Par. 1764. 12.) — Chev. Caux (Odes heroiques et morales, Manh. 1768. 8.) — Gilbert (Odes nouv. P. 1774. 8. Le Jubile 1776. 8. Sur la Guerre 1778. 8.) Ger. Valet de Rebengac (Etudes lyriques . . 1775. 12.) — Merard de St. Just (In s. Occasion et le moment 1782. 12.) — Pastoret (In s. Tributs offerts à l'Acad. de Marseille 1782. 8. findet sich eine La servitude abolie, in dramatischer Form.) — La Borde (In s. Oeuvr. Lyon 1785. 8. 4 Bde. findet sich eine gute Ode über den Krieg.) — Castera (Odes Amst. 1785. 8. Die mehresten beziehen sich auf die Amerikanischen Staatsveränderungen; die bessern aber sind die über anmuthige Gegenstände.) — Auch finden sich in den verschiedenen Samml. als dem Almanac des Muses u. d. m. noch ganz gute Oden von Champfort. — Jacq. de Lille — dem Marquis de Mimeures — Guernault de St. Peravi — Roucher — Franc. de Neufschateau — Bernard u. a. m. so wie auch einige, hart versificirte in den Oeuvr. du Philos. de Sans-Souci. — Wegen der anakreontischen Oden siehe den Artikel Lied. — —

Oden von englischen Dichtern: Abrah. Cowley († 1667. Versuchte zuerst in der englischen Sprache, sogenannte Pindarische, d. h. Oden zu schreiben, welche, in Rücksicht auf Vers- und Strophenbau, ohne alle Ordnung und Symmetrie sind, und bey einzeln, wirklich edlen Stellen, höchst prosaische, niedrige, läppi-

lppische enthalten. Auch einige Ueber-
ßungen oder Nachahmungen wirklich Pin-
arischer Oden finden sich dabey. Das
rtheil, welches Johnson in der Lebens-
eschreibung des Dichters (Lives Bd. 1.
S. 64. Ausg. von 1783.) von ihnen fällt,
t nicht zu strenge.) — Dieser Schrift-
eller bemerkt ebendaselbst, daß durch die
reyheiten, welche Cowley sich in diesen
Gedichten genommen, der Wahn, als ob
Pindarische Oden von Kindern und Mäd-
gen zu schreiben wären, und aus diesem
ine allgemeine Sucht, dergleichen zu
nachen, entstanden sey. — **John Old-
ham** († 1683. S. Works, Lond. 1722.
2. 2 B. vor welchen sich auch seine Le-
ensbeschreibung findet, enthalten einige,
twas schwerfällige Oden. Seine Saty-
en sind der bessere Theil s. Werke.) —
**Edm. Walter** († 1687. Unter seinen
öhern lyrischen Gedichten, ist das auf
Cromwell unstreitig das bessere; voll an-
muthiger und großer Stellen, und äußerst
armonisch versificirt.) — **John Dry-
den** († 1701. Seine Ode auf den Cäci-
lientag, oder die Gewalt der Musik, ist
unter uns, durch die Uebersetzung der
Herren Weiße und Ramler, wovon die
etzte nach den Sylbenmaßen des Origi-
als verfaßt ist, bekannt. Das Gedicht
st vortrefflich, schließt sich aber mit ei-
nem ganz falschen Gedanken. Dryden
at übrigens über eben diesen Gegenstand
noch eine ganz gute Ode, und auch auf
en Tod des Hrn. Killigrew eine geschrie-
en, welche, meines Bedünkens, zu den
ortreflichsten englischen Oden gehört.) —
**J. Hughes** († 1720. Unter s. Gedichten
inden sich einige nicht ganz schlechte Oden,
wovon die an den Schöpfer und eine andre,
The Extasy, die bessern sind.) —
**Matth. Prior** († 1721. In seinen, sehr
ft gedruckten Werken, finden sich ver-
schiedene höhere lyrische Gedichte, welche,
durch übel angebrachte Fictionen, und
äppische Gleichnisse, ekelhaft und lang-
weilig sind. Das, auch in das Lateini-
sche übersetzte, Carmen seculare läßt sich
kaum auslesen, und das auf den Sieg bey
Ramilly besteht aus — 35 zehnzeiligen
Strophen.) — **Leon. Welsted** (Eine
Samml. Oden und Epoden von ihm sind
1724 gedruckt.) — **Will. Congreve**
(† 1729. In seinen Werken (im 3ten Bd.
der Ausg. von 1753.) befinden sich ein paar
so genannte Pindarische Oden, und ein
Hymnus auf den Cäcilientag, welchen
Hr. Weiße auch übersetzt hat. Der Stro-
phenbau der erstern ist, meines Bedün-
kens, sehr unharmonisch; auch hat er in
der, über die Siege der Königinn Anna
verfertigten, etwas zu viel mit der **Muse**
zu thun.) — **Alex. Pope** († 1744. Sei-
ne Ode auf den Cäcilientag hat Hr. Weiße
übersetzt; sie ist, wie Alles von ihm, schön
versificirt; aber dieses ist auch alles.) —
**Ambr. Philipps** († 1749. Ausser eini-
gen ziemlich unverständlichen Uebersetzun-
gen aus dem Pindar, und der bekannten
Ode der Sappho im Zuschauer, finden
sich in s. Poems, Lond. 1748. 8. einige
nicht viel bedeutende höhere lyrische Ge-
dichte.) — **Will. Collins** († 1756. In
s. W. von Langhorn mit seinem Leben,
Lond. 1765. 8. herausgegeben, sind auch
einige vorher im 1ten Bd. der Collection
of Poems by sev. Hands von Dodsley,
größtentheils abgedruckte, von Einbil-
dungskraft gleichsam strotzende Oden ent-
halten, welchen es indessen nicht an ein-
zeln schönen Stellen fehlt. Im J. 1788
erschien noch eine Ode to the popul. su-
perst. of the Highl.) — **Ed. Young**
(† 1765. Vier kalte Oden in s. W.) —
**Marc. Akenside** († 1770. Zwey Bü-
cher Oden in s. Poems Lond. 1772. 4.
S. 211 u. f. 1789. 12. 2 Bde. wovon der
größte Theil bereits im J. 1745 gedruckt
wurde. Johnson würdigt sie sehr tief
herab; mir scheinen sie immer noch zu
den guten englischen Producten dieser Art
zu gehören, ob sie gleich freylich keines-
weges frey von Schwulst, und wie es
bey der Quelle dieses Fehlers, bey erkün-
stelter Begeisterung, immer zu gehen pflegt,
auch nicht ganz frey von einzeln platten
Zeilen sind.) — **Ungen.** Four Odes,
auf Schlaf, Schönheit, Geschmack und
den Tod eines Jünglings 1750. 4.) —
**Hudson** (On Masonry 1751. 4. u. a.
mehr.)

mehr.) — Ungen. (Miscell. Odes 1753. 4.) — W. Mason (Seine, zuerst einzeln erschienenen, und dann in die Dodsleysche Samml. aufgenommenen Oden, wurden 1756. 4. zusammen, und dann in s. Poems 1764. 8. gedruckt; sie gehören zu den zierlichen und correcten Oden der Engl. Nachher hat er deren noch einzeln, als To the naval officers of Great Brit. 1779. 4. To Will. Pitt. 1782. 4. Secular ode in commemoration of the glorious revolution of 1688. Lond. 1788. 4. drucken lassen.) — G. Pooke (Collect. of Odes 1757. 4.) — S. Boyce (In s. Poems 1757. 8. finden sich auch Oden.) — Thom. Gray († 1771. Seiner Oden sind überhaupt eilfe, welche zuerst Strawberry-Hill. 1757. 4. und dann in den Poems, Lond. 1775. 4. 1782. 12. 1788. 12. erschienen. Auch an ihnen findet Johnson, in dem Leben des Dichters, so vielerley zu tadeln, daß ihnen beynahe gar kein Verdienst übrig bleibt; und freylich scheint die Einbildungskraft zuweilen den Dichter, besonders für uns Deutsche, ein wenig zu weit geführt zu haben; aber es fehlt ihnen denn doch nicht an wahrem lyrischen Plan und an einzeln glücklichen Bildern. Uebrigens veranlaßte jene Kritik mancherley Vertheidigungen, als Remarks on D. J. life and crit. observ. on the works of Gray 1782. 8. A cursory Examination of D. J. strictures . . . 1781. 8. An Inquiry into some passages in D. J. lives, particularly his observat. on lyric Poetry and the odes of Gray, by R. Potter. 1783. 4.) Gilbert West († 1756. Sein, wie verschiedene der vorhergehenden, ursprünglich in der Dodsleyschen Collection of poems in six Vol. und zwar, Bd. 2. S. 105. abgedrucktes, in dramatischer Form abgefaßtes Gedicht auf die Stiftung des Ordens von dem blauen Hosenbande, gehört, seines lyrischen Schwunges, und einzeln darin verwebter lyrischer Gesänge wegen, vielleicht hierher; auch findet es sich, nebst einigen andern lyrischen Gedichten bey seiner Uebersetzung des Pindar.) — In der eben benannten Dodsleyschen Sammlung finden sich noch Oden von Cobb, Jos. Warton, Ch. Williams, Frcs. Fawkes, Th. Coole, Marriot, J. Duncombe u. a. m. wovon einige nicht gänzlich ohne Verdienste sind. — Mich. Wodhull (Ode to the Muses 1760. 4. Two Odes 1764. 4.) — W. Seymour (Odes on the four seasons 1760. 4.) — Soame Jenyns (In s. Miscell. Poems 1761. 8. 2 Bde. finden sich auch verschiedene Oden.) — Barnet (Odes 1761. 4.) — Ungen. (Descript. and allegor. Odes 1761. 4.) — James Scott (Odes on several subjects, Lond. 1761. 4.) — Jam. Beattie (In s. Original poems . . . Lond. 1761. 8. welcher nachher, vermehrt, öfterer gedruckt worden, sind einige erträgliche Oden befindlich.) — Miß Whateley (Verschiedene Oden in ihren Original poems, Lond. 1765. haben zwar keine lyrischen Plane, aber einzele gute Stellen.) — Mil. Pet. Andrews (Odes dedic. to Charles, York 1766. 4.) — John Ogilvie (In s. Poems, Lond. 1769. 8. 2 Bd. finden sich der Oden nur sieben; denn die Gedichte auf die Vorsehung und das Paradies können wohl nicht zu den Oden gezählt werden. Einige jener sind in Pindarischer Form, einige ganz frey; und beynahe alle haben überspannte Stellen.) — Miß Poynz (Unter ihren Letters 1769. 8. finden sich auch Oden.) — Th. Scott (Lyric Poems, devotional and moral 1773. 8.) — Bradshaw Galliard (Odes 1774. 4.) — Will. Whitehead († 1785. In s. Plays and Poems 1774. 8. 2 Bde. Poems 1788. 8. 3 Bde. finden sich so gute Oden, als noch ein besoldeter Odendichter geschrieben hat. In der letzten Ausg. stehen sie im 3ten Bde.) — Ch. Hanbury Williams (Odes 1775. 8. 1780. 12.) — Th. Penrose († 1779. Flights of Fancy, Lond. 1775. 4. Poems 1782. 8.) — Elis. Fell (Ihre Poems 1777. 4. enthalten auch Oden.) — W. Brown (In s. Works 1777. 12. 3 B. finden sich Nachahm. Horazischer Oden.)

Oden.) — Elis. Ryves (Ihre Poems 1778. 8. enthalten mehrere Oden.) — Will. Tasker (S. dessen Poems 1779. 4.) — Rob. Alves (Odes on sever. subjects 1779. 4. Poems 1785. 8. sehr mittelm. Arbeiten.) — Th. Maurice (Poems 1779. 4.) Jerne rediviva 1782. 4. Auf Irrland.) — Jos. Holden Pott (Poems 1779. 8.) — Th. J. Mathias (Runic Odes 1781. 4.) — J. Pinkerton (Rimes 1781. 8. Sie sind in verschiedenartigen Strophen abgefaßt, welche der Verf. Cadence, Antiphony und Unison nennt, und haben ein Prelude, und einen besondern Schluß unter dem Nahmen Melodie, auch giebt es Symphonies darin, worin Stanzen und Prose, gereimte und reimfreye Verse abwechseln. Two dithyramb. Odes, Enthusiasm and Laughter, 1782. 4.) — Ungen. (To the Genius of Scandal 1781. 4.) — In den Poet. effusions of the heart 1783. 8. finden sich verschiedene Oden. — Die Poetical Attempts 1784. 12. enthalten einige schlechte, so genannte Pindarische Oden. — J. N. Peddicombe (An irregular Ode to Mr. Pitt. 1783. 4. Albion triumphant 1782. 4. To the King 1789. 4. u. a. m.) — J. Powel (S. dessen Poems on var. subjects 1784. 8.) — Dav. Robertson (S. Poems, Edinb. 1784. enthalten mehrere beschreibende und allegorische, aber nur sehr mittelmäßige Oden.) — Heyland (Odes 1785. 4. gehören zu den mittelmäßigen.) — S. Teasdale (In s. Pittoresque Poetry 1785. 8. finden sich auch Oden.) — Hel. Mar. Williams (Ihre Poems, 1786. 12. 2 Bde. enthalten auch Oden.) — Ungen. (Ode to superstition 1786. 4. sehr gut.) — Miß Bowdler (Unter ihren Poems, Bath 1786. 8. 2 Bde. sind auch einige moral. Oden.) — H. J. Pye (In s. Poems 1787. 8. 2 Bde. finden sich sechs Oden.) — Die Poetical Tour 1787. 8. enthält einige gute Oden. — John Whitehouse (S. s. Poems 1787. 8.) — In der Poetry of the World 1788. 8. 2 Bde. finden sich einige gute Oden. — Henr. F. Cary (Sonnets and Odes 1788. 4. gehören zu den mittelmäßigen.) — J. Sterling (Unter s. Poems 1789. 12. sind zwey Isländische Oden.) — H. Sackville Cotter (In s. Poems 1789. 8. 2. Bd. finden sich einige sehr mittelm. Oden.) — Will. Churchey (Poems . . . with Odes . . . 1789. 4.) — John Sargent (Bey s. Mine, a dram. Poem. 1790. 12. finden sich historische Oden, die zuerst im J. 1788. 12. erschienen.) — W. Sotheby (Poems, consisting . . . of Sonnets, Odes etc. 1790. 4.) — Die Origin. Miscell. Poems 1790. 8. enthalten mittelmäßige Oden.) — Rob. Merry (Ode for the fourteenth of July 1791. 4.) — Mistreß M. Robinson (S. ihre Poems 1791. 8. bestehen größtentheils aus Oden.) — Christph. Smart (In s. Poems 1791. 8. 2 Bde. finden sich mehrere Oden.) — Ungen. (True Honour, an ode, occasioned by the death of John Howard 1791.) — Mistr. West (Ihre Miscell. Poems 1791. 8. enthalten mehrere Oden.) — Badcok, Warwick, Drewe, Dowmann, Hole, Polwhele (Von ihnen finden sich Oden in den Poems by Gentl. of Devonshire and Cornwall 1792. 8. 2 Bde.) — —

Oden in deutscher Sprache: Wenn gleich nicht unter der Benennung, so doch dem innern Gehalte und der Wendung nach, sind uns Gedichte dieser Art aus sehr frühen Zeiten übrig. Der Lobgesang auf den im Jahre 1075 verstorbenen Erzbischof zu Cölln, Anno, welchen Bodmer mit bey seiner Ausgabe des Opiz abdrucken ließ, gehört, meines Bedünkens, hierher, und athmet wahren lyrischen Geist. — Unter den Minnesängern sind der eigentlichen Odendichter wohl nicht zu finden; der dazu gehörige Schwung der Einbildungskraft scheint ihnen dazu gefehlt zu haben. — Noch minder unter den Meistersängern. — Lud. Wekherlin (1650. Unter dem Titel, Oden und Gesänge, gab er zuerst, Stuttg. 1618. 8. seine nachher zu Amst. 1641 und 1648. 8. gedruck-

gedruckten geistlichen und weltlichen Gedichte heraus. Den wahren Odengang, so wie lyrische Bilder, haben diese Gedichte nun wohl nicht; auch die Versifikation ist äusserst hart und unharmonisch; aber an einzeln guten Gedanken fehlt es ihnen nicht.) — **Mart. Opitz** (†1639. In seinen Poetischen Wäldern (dem 2ten Th. seiner Gedichte nach der Trillerischen Ausgabe) finden sich auch Gedichte unter der Aufschrift Oden, welche wohl nicht Oden sind, und unter den Hochzeitgedichten sogar einige in Pindarischer Form.) — In diesen Zeitpunkt fallen **M. G. F. L.** Deutsche Oden, oder Gesänge, Leipz. 1638. 8. welche ich nicht näher kenne. — **Paul Flemming** (†1640. Seine Gelegenheitsgedichte sind in Form von Oden abgefaßt, und bestehen aus 5 Büchern in seinen Geist- und Weltlichen Poemat. Lübeck 1642. 8. Naumb. 1651. 1660. 1666. 1685. 8. aber dieses ist auch beynahe das Einzige, was sie zu Oden macht.) — **Andr. Tscherning** (†1659. Seine Oden in s. Frühling deutscher Gedichte, Bresl. 1642 und 1649. 8. und im Vortrabe des Sommers, Rost. 1655. 8. sind von eben dieser Art.) — **Andr. Gryph** (†1664. Ausser einigen, aus dem Lateinischen des Balde übersetzten Oden, finden sich in seinen, unter verschiedenen Titeln zu Leiden 1639. 8. Frankf. 1650. 8. Bresl. 1663. 8. ebend. verm. 1698. 8. gedruckten Gedichten, auch drey Bücher Oden, größtentheils geistlichen Innhaltes, und zum Theil in pindarischer Form abgefaßt, und viele Gelegenheitsgedichte.) — **Frd. Lud. von Canitz** (†1699. Seine Klagode auf den Tod seiner Doris hat aufgehört, Ode zu heißen.) — **Christ. Gryph** (†1706. Seine poetischen Wälder, Frankf. 1656. 8. 1717. 8. 2 Th. enthalten schaale Gelegenheitsgedichte, in Odenform.) — **Joh. Christn. Günther** (†1723. So niedrig und unedel seine Gedichte (Glog. 1747. 8. Bresl. 1751. 8. letzte Ausg.) auch immer seyn mögen: so scheint es ihm doch nicht an Anlage zum lyrischen Dichter gefehlt zu haben. Seine Ode auf den Prinz Eugen war einst berühmt.) — **Johann v. Besser** (†1729. Ein elender Reimer! Schriften, L. 1711 und 1732. 8.) — Nicht viel besser, als die Oden des vorhergehenden, sind die Oden der deutschen Gesellschaft. Leipz. 1722. 8. zu welchen gleich die Gottschedischen, selbst seine drey Pindarischen, auf den Churfürst Friedrich Christian, Leipz. 1764. 8. gesetzt zu werden verdienen.) — **Albr. v. Haller** (†1777. Mit Ihm fängt sich auch für die Ode eine neue Epoche bey uns an, obgleich seine Ode auf die Ehre, geschrieben im J. 1728 vielleicht nicht eben ein Muster ist, wie der **lyrische** Dichter lehren soll. Die Ode auf die Tugend, ein Jahr später geschrieben, ist das erste Beyspiel vom Gebrauch eines fremden lyrischen Sylbenmaßes.) — **Albr. C. Fdr. Drollinger** (†1745. Nachahmer Hallers in der Lehrode, aber nicht ganz mit Hallers Geist. Gedichte, Frft. 1745. 8.) — **Joh. El. Schlegel** (†1749. Seine Oden, im 4ten Th. s. W. sind der stärkste Beweis, daß er einmahl zu Gottscheds Schülern gehörte.) — **Joh. Andr. Cramer** (†1788. Seine ersten Oden erschienen in den Bremischen Beytr. und in den dazu gehörigen vermischten Schriften; sie sind nachher durch verschiedene andre, als die auf M. Luther, Copenh. 1771. 4. und auf Melanchthon, Lübeck 1772. 4. sehr übertroffen worden. Gedichte, Leipz. 1782 u. f. 8. 3 Bde. Hinterlassene Ged. im 1ten St. von s. Sohnes Neseggab, Alt. 1791. 8.) — **Joh. Ad. Schlegel** (Seine, ursprünglich in den vorher angeführten Schriften zuerst gedruckten Oden, finden sich jetzt im 1ten Bd. s. Gedichte, Han. 1787. 8.) — **Gottb. Sam. Lange** († Horazische Oden, Halle 1747. 8. Lange war einer der ersten, welcher den damahls beliebten Gottschedischen Oden, reimfreye Oden, zu welchen er Bilder und Gang aus dem Horaz nahm, entgegen setzte; aber seine Darstellung ist größtentheils gemein und unedel. Die erstern erschienen bereits in den Freundschaftl. Liedern, Zür. 1745. 8.) — **Nic. Dietrich Giseke** (†1765. Seine Oden und Lieder bestehen,

in

in s. Poet. Werken, Braunschw. 1765. 8. aus vier Büchern; und die erstern derselben sind ums J. 1747 geschrieben.) — **Lud. Fdr. Lenz** († 1780. Eine, schon im J. 1748 geschriebene Ode auf den Wein, steht in der 5ten Abtheil. des Taschenbuches, und gehört, für jene Zeiten, zu den guten.) — **Joh. Phil. Lor. Withof** (Seine Oden nehmen jezt den 2ten Th. s. Academischen Ged. Leipz. 1783. 8. ein und sind, zum Theil schon zwischen 1740-1750 geschrieben. Sie zeigen hin und wieder eine lebhafte Phantasie.) — **Joh. Pet. Uz** (Lyrische Ged. 1749. 8. Verm. Leipz. 1756. 8. Poetische Werke, ebend. 1768 und 1772. 8. 2 Bd. Ihr Werth ist zu entschieden, obgleich vielleicht zu wenig anerkannt, als daß von ihnen etwas zu sagen nöthig wäre.) — **Chrstn. Eusebius Suppius** (Oden . . . Gotha 1749. 8.) — **G. Chrstn. Bernhardi** (Oden . . . Dresd. 1750. 8.) — **Joh. Lud. Hubert** (Oden, Lieder und Erzähl. Tübingen 1751. 8.) — **Heinr. Aug. Ossenfelder** (Oden und Lieder, Dresd. 1753. 8.) — **Fdr. Carl Cas. v. Creutz** († 1770. Er nahm von seinen Oden den Titel zu seinen, Frft. 1751. 1753. 1769. 8. gedruckten Gedichten; aber als Oden betrachtet sind sie von geringem Werthe.) — **Gotth. Ephr. Lessing** († 1781. Ein paar Oden finden sich im 1ten Th. s. Kl. Schriften, Berl. 1755. 8. und auch im 2ten Th. s. Vermischten Schriften, Berl. 1784. 8.) — **Eberh. v. Gemmingen** (Bey s. Briefen . . . Frft. 1753. 8. und unter dem Titel: Poetische und Prosaische Stücke, Brschw. 1769. 8. sind auch einige Gedichte, welche den Titel Oden führen.) — **Ewald v. Kleist** († 1759. Unter den, in s. W. (Ged. vom Verf. des Frühlings 1756. 8. Neue Gedichte, 1758. Werke, Berl. 1760. 1778. 8. 2 Th.) befindlichen Oden ist die auf das Landleben vielleicht die vorzüglichste.) — **Joh. Fdr. v. Cronegk** († 1758. Die Oden, in s. Schriften, Ansp. 1760 und 1765. 8. 2 Th. gehören nicht zu seinen besten Gedichten.) — **Benj. Fdr. Köhler** (Geistl. Moral. und Scherzh. Oden, Leipz. 1762. 8.) — **Fdr. Willh. Zachariä** († 1777. Fünf Bücher Oden und Lieder von ihm, erschienen bereits bey s. Scherzh. Epischen Poesien, Brschw. 1754. u. verm. mit einem Buche, in s. Poet. Schriften, Brschw. 1763-1764. 8. 9 Th.) — **Chrstph. Mart. Wieland** (Im 1ten Th. s. Poet. Schriften, Zür. 1762. 8. S. 178 und im 2ten Th. S. 285 finden sich einige hieher gehörige Gedichte.) — **Anna Louisa Karschin** († Ihre Auserl. Gedichten, Berl. 1764. 8. enthalten einige gute, einzele, lyrische Züge.) — **Joh. Fdr. Löwen** († 1771. In s. Schriften, Hamb. 1765. 8. 4 Th. finden sich 5 Bücher so genannter Oden und Lieder.) — **K. Wilh. Ramler** (Seine ersten Oden sind zwar schon im J. 1744. die mehresten aber doch erst seit dem J. 1759 geschrieben. Gesammelt erschienen sie Berl. 1756 und 1772. 8. und ins Franz. übers. Berl. 1777. 8. Einzelne sind noch nachher gedruckt worden. Horaz ist sein Muster; aber er ist deswegen wohl noch nicht als Nachahmer desselben anzusehen. Es ist nähmlich noch nicht entschieden, ob die höhere lyrische Poesie einen andern Gang nehmen könne, als die Horazische Ode hat? Und der eigentlich nachgeahmten Bilder und Ideen sind, im Verhältniß zu s. eigenen Bildern und Ideen, sehr wenig.) — **Joach. Chrstn. Blum** († 1790. Lyrische Versuche, Berl. 1765. 8. verm. und unter dem Titel, Gedichte, Leipz. 1776. 8. 2 Th. Neue Ged. Züllichau 1785. 8. Er gehört, in seinen ersten Gedichten, zu den glücklichsten Nachahmern Ramlers, ob er gleich seine Gedichte lange nicht so gefeilt hat, als dieser. Seine spätern Gedichte sind vielleicht ein wenig zu kalt, zu unlyrisch.) — **Heinr. Willh. v. Gerstenberg** (Lied eines Skalden, Copenh. 1766. 4. Schade, daß dieses schöne Gedicht, an so vielen Stellen, so unverständlich, oder, um ganz verstanden zu werden, zu viel Mühe nöthig ist.) — **Jac. Fdr. Schmidt** (Seine kl. Poet. Schriften, Alt. 1766. 8. Gedichte, Leipz. 1786. 8. enthalten einige ziemlich mittelmäßige Oden.) — **Karl Fdr.**

**Fdr. Kretschmann** (Der Gef. Rhingulph des Barden, als Varus geschlagen war, Leipz. 1769. 8. Der Barde an dem Grabe des M. v. Kleist, ebend. 1770. 8. Zu Gellerts Gedächtnisse, ebend. 1770. 8. Klage Rhingulphs 1771. 8. Die Jägerinn 1771. 8. Sämmtl. im 1ten und 2ten Th. s. Sämmtl. Werke, Leipz. 1784 u. f. 8. gehören unstreitig hieher, ob sie gleich nicht die Form von Oden haben. Troz einiger kleinen Ungleichheiten und Dehnungen, ist die Darstellung so vortreflich, daß, wenn der Dichter auch zuweilen Bilder gebrauchte, und Empfindungen äußerte, welche dem alten Barden nicht zuzukommen scheinen, man alles dieses nicht bemerkt. Die grosse Kunst, die Kunst die Einbildungskraft des Lesers ins Spiel zu ziehen, zu wecken und feste zu halten, ist die eigentliche Kunst des Dichters; besitzt er diese: so sind die dazu von ihm erfundenen neuen Mittel desto rühmlicher.) — **Fdr. Klopstock** (Oden, Hamb. 1771. 8. Die ältesten davon sind aus den Zeiten der vermischten Schriften v. J. 1748. 8. 3 Bde. und, gesammelt, erschien ein Theil derselben bereits in den Kl. Poet. und Pros. Schriften, Frft. 1771. 8. und in den Oden und Eleg. Darmst. 1771. 8. Auch sind, nachher noch einige Oden von ihm, Wetzlar 1779. 8. gedruckt, und verschiedene finden sich noch in den Musenalmanachen. Eine, meines Bedünkens, sehr gute Recension findet sich im 19ten Bde. der Allg. D. Bibl. Die nachgebildeten griechischen, und die eigenen, neuen lyrischen Sylbenmaße, die Feyerlichkeit des Tones, das Originale der Bilder, und der Darstellung überhaupt, so wie die sie durchaus durchströmende, oft wirklich tiefe Empfindung des Gegenstandes, geben ihnen merkwürdige Eigenheiten.) — **Joh. Gotl. Willamow** († 1777. Seine Poetischen Schriften, Lpz. 1779. 8. enthalten zwey Bücher Oden und ein Buch Enkomien, welche zum Theil schon im J. 1763. geschrieben, und in Pindarischer Form abgefaßt sind. Ob er den griechischen Lyriker so glücklich erreicht, als Ramler den römischen, läßt sich mit Rechte bezweifeln.) — **Joh. Casp. Lavater** (Ode an Gellert 1770. 4. Ode an Gott, Zür. 1771. 8. An Bodmer 1774. 8. Mehrere in s. Oden und Poesien, Leipz. 1781. 8. 2 Bde.) — **Gottl. Dav. Hartmann** († 1775. Die Feyer des letzten Abends vom J. 1772. Leipz. 1772. 8. Feyer des J. 1771. Leipz. 1774. 8. Feyer des J. 1773. Ebend. 1774. 8. Nachher mit mehrern lyrischen Gedichten, in s. Ged. Pforten 1777. 8. 2 Th. und in s. Hinterl. Schriften, Gotha 1779. 8. Sie enthalten mehr einzele schöne Stellen, als gute Plane.) — **Lud. Chrstn. Heinr. Hölty** († 1776. Seine Ged. Hamb. 1783. 8. enthalten Oden, welchen Klopstock freylich zum Muster gedient hat, die aber doch nicht ohne eigenes Verdienst sind) — **K. A. Kütner** (Vierzehn Oden, Mietau 1772. 1.) — **J. A. F. v. Genzkow** (Oden, Greifsw. 1771. 8. die aber um ein halbes Jahrhundert zu späte kommen.) — **Jsaschar Falkensohn Behr** (Gedichte eines Pohlnischen Juden, Mietau 1772. 8. Ein Anhang dazu, ebend. 1772. 8. Die Oden sind in der Ramlerschen Manier; aber ohne seine Plane, ohne seinen Geist.) — **Ewald** (Oden, Leipzig und Gotha 1772. 8. Es sind, ausser einem Anhange, ihrer 23; nicht einmahl rein gereimet sind die gereimten darunter; hin und wieder ist eine Ramlersche Wendung geborgt; aber das Ganze ist immer unter dem Mittelmäßigen.) — **Mich. Denis** (Lieder Sineds des Barden, Wien 1772. 8. N. Aufl. mit dem Ossian, ebend. 1784. 8. 5 Bd. 1791 u. f. 4. 6 Bde. enthalten s. vorher einzeln gedruckten Gedichte, welche größtentheils mit vieler Wärme und Imagination abgefaßt sind.) — **W. S. W.** (Hymn. und Oden, Bresl. 1773. 8.) — **Carl Mastalier** (Gedichte, nebst Oden aus dem Horaz, Wien 1774. 8. ebend. verm. 1782. 8. Unstreitig einer der glücklichsten eigentlichen Nachahmer des Horaz, obgleich, meines Bedünkens, seine Plane nicht immer die bessern sind, und sein Feuer zum höheren lyrischen Gedichte nicht groß genug ist.) — **Jos. v. Retzer** Gedichte, Wien 1775. 8.

Ein

Ein Zögling des Hrn. Denis, von welchem auch noch nachher verschiedene in Blumenlesen, Almanachen u. d. m. gedruckt worden.) — **J. C. C. Faber** (Verm. Oden und Lieder, Magd. 1775. 8.) — **K. Ferd. Schmid** (Gesänge, Stralſ. 1776. 8. verb. ebend. 1778.) — **Ludw. Theobul Kosegarten** (Melancholien, Stralſ. 1777. 8. Thränen und Wonnen, ebend. 1778. 8. Die bessern aus diesen Samml. ausgewählt und verb. in den Gedichten, Leipz. 1788. 8. 2 Bde.) — **Leop. Alex. Hoffmann** (Gedichte, Bresl. 1778. 8. In der Manier des H. Denis.) — **Aug. Herm. Niemeyer** (Seine Gedichte, Leipz. 1778. 4. enthalten 36 Oden, nach Klopstocks Manier.) — **Frdr. Schmitt** (In seinen Gedichten, Nürnb. 1779. 8. finden sich einige ganz gute moralische Oden.) — **Christian** und **Frdr. Leopold, Gr. zu Stollberg** (Gedichte, Leipz. 1779. 8. in welchen die mehresten von dem jüngern Grafen, und nach Klopstocks Oden zum Theil gebildet, und mit vieler Wärme abgefaßt sind.) — **Joh. Heinr. Voß** (Seine gesammelten Gedichte, Hamb. 1785. 8. 1ter Bd. enthalten nur wenige, eigentlich hierher gehörige Gedichte.) — **Joh. v. Alxinger** (S. Gedichte, Halle 1780. 8. enthalten einige Oden.) — **Fabri der jüngere** (In ſ. Gedichten, Bresl. 1780. 8. finden sich auch Oden.) — **H. Ehrenfr. Warnekros** (Bey ſ. Verſ. aus der Litterat. Weltw. und sch. Wissensch. Rost. 1780. 8. sind auch Oden zu finden.) — **Aug. J. G. K. Batsch** (Oden, Lied. und Gef. Nürnb. 1781. 8.) — **J. C. Bonnet** (S. Ged. Frft. 1782. Zweyb. 1786. 8. enthalten auch Oden.) — **A. K.** (Oden und Lieder, Bresl. 1784. 8.) — **J. A. Brennecke** (Oden von ihm stehen im Magdeb. Magazin.) — **Chrstn. F. D. Schubart** (In ſ. Gedichten, Frft. 1787. 8. 2 Bd.) — **Fdr. Mnioch** (Oden eines Preußen, Jena 1786. 8. Gef. und Weißagung, Leipz. 1787. 8. Gedichte, Halle 1789. 8.) — **Thad. Plazzary** (Die Oden in ſ. Ged. zur Ehre der Tugend und Freundschaft, Kempt. 1787. 8. sind eben so elend, als die andern Gedichte in dieser Samml.) — **J. D. Müller** (Oden und Lieder, Magd. 1787. 8.) — **Fdr. Matthison** (S. Gedichte, Mannh. 1787. 8. Verb. Zür. 1792. 8. enthalten einige nicht ganz schlechte Oden.) — **G. Leon** (S. Gedichte, Wien 1788. 8. bestehen aus Oden, Liedern, Idyllen, Balladen, u. d. m. und erheben sich, zum Theil, über das Mittelmäßige.) — **Joh. Chrstn. Engelschall** (In ſ. Ged. Marp. 1788. 8. führen mehrere den Titel von Oden.) — **Selmar**, eigentlich **C. Gust. v. Brinkmann** (Gedichte, Leipz. 1789. 8. 2 Bd. enthalten mehrere gute Oden.) — **K. Th. Beck** (Ged. St. Gallen 1789. 8. Ein unglücklicher Nachahmer Klopstocks.) — **Aug. Lamey** (Gedichte eines Franken am Rheinstrom, Strasb. 1791. 8.) — **Ungen.** (Glycerens Blumenkranz, Zittau 1791. 8. enthält einige nicht schlechte Oden.) — **Chrstn. C. F. W. Buri** (Versch. ſ. Gedichte, Offenb. 1791. 8. sind Oden.) — **Val. W. Neubeck** (In ſ. Gedichten, Lemgo 1792. 8. finden sich auch Oden.) — **S. Elenora v. Kortzfleisch** (Verschiedene von ihren Ged. Bresl. 1792. 8. Berl. 1792. 8. führen den Titel von — Oden.) — **K. Phil. Conz** (Von ſ. Ged. Tübingen 1792. 8. gehören einige zu den ganz schlechten Oden.) — **Franz. v. Kleist** (Von ſ. Gedichten gehören nebst mehrern, die hohen Aussichten der Berlin, Berl. (1789) 8. und das Glück der Liebe, Berl. 1793. 8. hieher.) — — u. v. a. m.

Ausser diesen sind deren, in den verschiedenen Blumenlesen, Almanachen, und andern Sammlungen dieser Art, noch einzele von andern Dichtern, zerstreut — und aus jenen Dichtern zum Theil die Oden der Deutschen, 1te Samml. Leipz. 1778. 8. gezogen. — Ueberhaupt führen, in unsern alten und neuern Dichtern und Reimen, so viele Gedichte den Titel von Oden, oder sind in der Form davon abgefaßt, daß, wer alle Odendichter anzeigen wollte, beynahe unsre sämmtlichen Dichter anführen müßte. — —

# Odyssee.

(Dichtkunst.)

Das zweyte epische Gedicht des Homers, von einem ganz andern Charakter, als die Ilias. Diese beschäfftiget sich mit öffentlichen Handlungen, mit Charakteren öffentlicher Personen; die Odyssee geht auf das Privatleben, dessen mannichfaltige Vorfälle, und die in demselben nothwendige Weisheit. Wie die Ilias alle Affekte öffentlicher Personen schildert, so liegen in der Odyssee alle häuslichen und Privataffekte; das ganze Werk sollte moralisch und politisch seyn, Leute von allerley Ständen zu unterrichten. Ulysses selbst wird in das gemeine Leben heruntergesetzt. Also ist der ganze Ton der Odyssee um ein merkliches tiefer gestimmt, als in der Ilias. Aber wenn man sie durch gelesen hat, so ist man von dem Charakter des Ulysses eben so immerwährend durchdrungen, als von dem Charakter des Achilles, nachdem man die Ilias gelesen hat. Es ist sehr offenbar, daß die große Ungleichheit zwischen beyden Gedichten in den verschiedenen Absichten des Dichters, und nicht in dem Abnehmen seines Genies liegt. Die Odyssee sollte ihre eigne Natur, ihren eignen Plan haben. Hier ist indessen dieselbe Mannichfaltigkeit der Charaktere, eben die genaue Zeichnung derselben, nach der Verschiedenheit des Temperaments und der Neigung jeder Person. Alle Affekte nnd alle Grade derselben hat der Poet in seiner Gewalt. Hier ist überall dasselbe Leben und dieselbe Stärke der Ausbildung. In den Beschreibungen, Bildern und Gleichnissen herrscht die Erfindungskraft beständig, und in dem Ausdruk leuchtet sie in dem hellesten Licht hervor. Niemals fehlet es dem Dichter an Bildern, oder Farben zu seiner Mahlerey. Alles, was er hat sagen wollen, hat er gewußt in eine einzige genau verknüpfte Handlung zusammen zu setzen, welche keiner Unterbrechung unterworfen ist, und wo die Gemüthsbewegungen der Personen zu ihrer vollen Höhe erhoben werden.

Der Held dieser Epopöe ist ein Mann von ganz außerordentlichem Charakter, den uns der Dichter im höchsten Lichte, bey unzähligen Vorfällen sich immer gleich, bis auf den kleinsten Zug ausgezeichnet, in einer bewundrungswürdigen Schilderung darstellt. Die Fabel scheint an sich sehr einfach und unbeträchtlich. Ulysses will nach vollendetem Kriegszug gegen Troja wieder nach Hause ziehen. Aber er findet auf seiner Fahrt unzählige und oft unüberwindlich scheinende Schwierigkeiten, die er alle übersteigt. Er kommt mehrmahl in Umstände, wo es unmöglich scheinet, daß er auf seinem Vorhaben bestehen oder Mittel finden werde, die Hindernisse zu überwinden. Aber er ist immer standhaft, verschlagen, listig und erfinderisch genug, sich selbst zu helfen. Man erstaunt über die Mannichfaltigkeit der Vorfälle, die ihm in Weg kommen, wie über die Unerschöpflichkeit seines Genies, über jeden, bald durch Standhaftigkeit und Muth, bald durch Verschlagenheit und List wegzukommen.

Während der langen und höchst mühsamen Fahrt des Helden, führet uns der Dichter auch in sein so lange Zeit von ihm verlassenes Haus ein, macht uns mit seiner Familie, und mit allen seinen häuslichen Umständen bekannt. Sein Haus und sein Vermögen werden ein Raub einer Schaar junger muthwilliger Männer, die unter dem Vorgeben, daß er längst umgekommen sey, oder gewiß nicht wieder erscheinen werde, seine Gemahlin zu einer zweyten Heyrath zu zwingen, seinen einzigen Sohn aus dem Wege zu räumen, und sich seiner Herrschaft und

seiner

ſeiner Güter zu bemächtigen ſuchen. Nachdem alſo der Held durch tauſend Widerwärtigkeiten endlich in der armſeligſten Geſtalt in ſeinem Wohnſitz glüklich angekommen, entdeket die ihn nie verlaſſende Vorſichtigkeit neue Hinderniſſe, ſich den Seinigen zu erkennen zu geben, und die verwegene Rotte, die in ſeinem Hauſe ſchon lange den Meiſter geſpielt hatte, herauszutreiben, ſich und die Seinigen in Ruhe zu ſetzen. Da finden wir ihn aufs Neue ſo ſcharfſinnig in Entdekung jeder Gefahr, als erfindriſch und bis zur Bewundrung geſchmeidig in Abwendung derſelben, bis er endlich zur völligen Ruhe kommt.

Bey Ausführung dieſes Plans wußte der Dichter, deſſen Genie nichts zu ſchwer war, eine unendliche Mannichfaltigkeit von Gegenſtänden aus der Natur und Kunſt, aus den Sitten und Beſchäfftigungen der Menſchen, Gegenſtände der Betrachtung und Empfindung in ſeine Erzählung einzuflechten. Man bekommt tauſend Dinge zu ſehen, die bald die Phantaſie ergötzen, bald die Empfindung rege machen, bald zum Nachdenken Gelegenheit geben; und dennoch behält man den Helden, auf den alles dieſes eine Beziehung hat, beſtändig, als den Hauptgegenſtand im Auge.

Wenn alſo die Ilias verloren gegangen wäre, ſo würde die Odyſſee noch hinlänglich ſeyn, Homer als einen Dichter von bewundrungswürdiger Fruchtbarkeit des Genies kennen zu lernen.

* *

Ueberſetzt iſt die Odyſſee in das **Italieniſche**, vollſtändig überhaupt ſiebenmahl; von Girol. Baccelli, Flor. 1582. 8. in reimfreyen Verſen; von Lud. Dolce, Ven. 1583. 8. in Octaven, aber nur ein Auszug; von Giamb. Tebaldi, Roncigl. 1620. 12. in Octaven; von Feder. Malipiero, Ven. 1643. 4. in Proſa; von Bern. Bugliazini, Lucca (1703. 12. in Octaven; von Ant. Mar. Salvini, Fir. 1723. 8. in reimfr. Verſe; von Giuſ. Bozzoli, Mantua 1778. 8. 4 B. in Octaven; von Greg. Redi traveſtirt, im 1ten Bd. ſeiner Werke, Ven. 1751. 8. — In das **Spaniſche**, von Gonzalo Perez, Amberes 1550. 1553. 12. 1562. 8. Mad. 1785. 8. 2 Bd. (welche neue Ausgabe in Neuen gelehrten Zeitungen für eine neue Ueberſetzung ausgegeben worden.) — In das **Franzöſiſche**, nach einigen Verſuchen in einzeln Geſängen, vollſtändig von Sal. Certon, Par. 1603. 8. in Verſen, von Cl. Boitet, Par. 1619. 8. in Proſe; von Valterie, Par. 1681. 12. 2 Bd. in Proſe; von Mde. Dacier, Par. 1716. 12. 3 B. 1756. 12. 4 Bde. Leyden 1771. 12. 3 Bde. in Proſe; von Rochefort, Par. 1777. 8. 2 B. in Verſe; von Gin, Par. 1782. 8. 2 B. 1784. 12. in Proſe; von Bitaube, Berl. 1785. 8. 3 Bde. in Proſe. Traveſtirt, aber nur die beyden erſten Bücher, von Heinr. Picou, Par. 1650. 4. — In das **Engliſche**: In Proſa, von G. Chapmann, Lond. 1614. Von Hobbes, Lond. 1675. 8. In Verſen von Pope, Broome und Fenton, Lond. 1725. 5 Bd. f. 4. u. 12. und nachher noch oft gedruckt. In reimfreye Verſe von W. Cowper, 1791. 4. — In das **Deutſche**, zuerſt vom Sim. Schaidenreiſſer, Augsburg 1538. f. Frankf. 1570. 8. in Proſa; von einer Geſellſch. gelehrter Männer, Frſt. 1754. 4. in Proſa, zum Behuf der allg. Reiſen und wohl nur aus der Dacier gezogen; von Damm, Lemgo 1769. 8. in Proſa; von Bodmer, Zürich 1777. 8. und von Joh. Heinr. Voß, Hamb. 1781. 8. von beyden in Hexametern, und von Hrn. Voß ſo, daß, wofern Homer, bey dem gegenwärtigen Zuſtande unſerer Cultur und unſerer Sprache, noch überſetzbar iſt, ſeine Ueberſetzung den Vorrang vor allen übrigen Homeriſchen Ueberſetzungen verdient. Auch ſind einzele Theile beſonders überſetzt vorhanden. — — Auſſer den, bey dem Art. Homer angeführten lateiniſchen Ueberſetzun-

setzungen, haben Sim. Lemnius, und ganz neuerlich Bern. Zamagna, Sienna 1777. f. noch dergleichen geliefert.

## Oeffnungen.

(Baukunst.)

Unter dieser allgemeinen Benennung begreifen wir Portale, Thüren und Fenster der Gebäude. Sie dienen blos zur Nothdurft und Bequemlichkeit; weil sie aber an den Außenseiten, besonders nach der heutigen Bauart, sehr ins Auge fallen, und als Theile erscheinen, deren Menge, Stellung, Größe, Form und Verzierung einen beträchtlichen Einfluß auf das gute oder schlechte Ansehen der Gebäude hat, so ist sehr nöthig, daß dabey alles mit guter Ueberlegung und Geschmak angeordnet werde.

In Ansehung der Menge der Oeffnungen erfodert der gute Geschmak, daß eine Außenseite nicht mehr leeres, als volles, oder nicht mehr Oeffnungen, als feste Theile habe, damit nicht das Gebäude das Ansehen der Festigkeit verliere, und wie eine Laterne aussehe. Es fällt allemal besser ins Auge, wenn man mehr Mauer, als Oeffnungen sieht. Die Austheilung der Oeffnungen muß nach den Regeln der Symmetrie geschehen; einzelne, als Thüren, oder Portale, kommen in die Mitte, die gleichen auf ähnliche Stellen. Nothwendig ist es, daß übereinanderstehende Oeffnungen, wie die Fenster mehrerer Geschosse, auf das genaueste über einander, und die in einem Geschoß genau in einer wagerechten Linie neben einander gestellt seyen.

Ihre Form ist am gefälligsten, wenn sie vierekigt, und wenn die Höhe das doppelte Maaß der Breite hat. Oeffnungen mit Bogen geschlossen, sollten nirgend seyn, als wo sie der Wölbung halber nothwendig sind. Ein feines Auge wird durch Fenster mit rundem Sturz, zumal wenn er einen vollen Bogen macht, allemal beleidiget, und diese Rundungen verursachen gegen die an einem Gebäude überall sich durchkreuzenden geraden Linien allemal unangenehme spitzige Winkel. Noch mehr wird das Auge beleidiget, wenn mitten in einer Reihe vierekigter Oeffnungen eine mit einem runden Sturz steht, wie in den meisten neuern Wohnhäusern in Berlin, da die Hausthüren zwischen vierekigten Fenstern rund sind. Dadurch wird die Thüre niedriger oder höher, als die Fenster, welches ungemein beleidigend ist.

Höchst nothwendig ist es, daß jede Oeffnung ihre wol in die Augen fallende Einfassung habe, damit sie als etwas überlegtes und richtig abgemessenes erscheine. Denn ohne Einfassung ist sie wie ein Loch, das größer oder kleiner kann gemacht werden: die Einfassung aber zeiget, daß die Oeffnung etwas vollendetes und Ganzes sey *). Von der Art der Einfassung ist in andern Artikeln gesprochen worden **). Ueberhaupt ist das Einfache hiebey dem reichen und verzierten vorzuziehen. Thüren und Fenster mit Giebeln haben allemal etwas unangenehmes, und machen an den Außenseiten eine Menge unangenehmer Winkel.

## Oelfarben.

(Mahlerey.)

Farben zum Mahlen, die mit Oel vermischt, und dadurch zum Auftragen mit dem Pinsel tüchtig gemacht werden. In den ältern Zeiten wurden die Farben zur Mahlerey mit Wasser angemacht; die Oelfarben sind im Anfang des funfzehnten Jahrhunderts von van Eyk erfunden, und itzt zu allen großen Gemählden auf Lein-

*) S. Ganz.

**) S. Fenster; Thüre.

Leinwand oder Holz beständig im Gebrauch.

Diese Farben haben vor den Wasserfarben beträchtliche Vortheile, sowol zur Bearbeitung des Gemähldes, als zu seiner Wirkung. Wenn die Oelfarbe einmal angetroknet ist, so löst sie sich nicht leicht wieder auf; daher kann eine Stelle, so oft der Mahler will, übermahlt werden. Durch öfters Uebermahlen aber kann die beste Harmonie und die höchste Wirkung der Farbe leichter erhalten werden, als wenn man die Farben einmal muß stehen lassen, wie sie zuerst aufgetragen worden sind. Auch können Oelfarben über einander gesetzt werden, daß die untere durchscheint *), ein wichtiger Vortheil, den die Wasserfarben nicht haben. Endlich, da die Oelfarbe zähe ist, und nahe an einander gelegte Tinten nicht in einander fließen, so kann der Mahler sowol eine bessere Mischung, als eine bequemere Nebeneinandersetzung der Farben in Oelfarben erreichen, als in Wasserfarben. Da sich im Troknen die Farbe nicht ändert, wie die Wasserfarben, so hat der Mahler den Vortheil, daß er immer seine Farbe während der Arbeit beurtheilen kann.

Die Wirkung der Gemählde in Oelfarben hat einige Vorzüge vor allen andern Arten. Die Farben sind zwar etwas dunkler, aber glänzender, als in Wasserfarben; man erreicht in Oelfarben den Schmelz, womit die Natur viele Gegenstände bestreut; das sanfte duftige Wesen, wodurch sie ihren Landschaften den größten Reiz giebt; das Durchsichtige der Schatten, und das Ineinanderfliessende der Farben.

Hingegen hat die Oelfarbe auch das Nachtheilige des Schimmers vom auffallenden Licht, welcher macht, daß man von gewissen Stellen das Gemählde nicht gut sehen kann. Die hellesten Stellen werden dunkler, als in der Natur, und alles geräth durch die Länge der Zeit in eine verderbliche Gährung, da das Oel gelb wird, und alle helle Tinten anstiket. Man meint, daß große Coloristen durch eine gute Bearbeitung diesem vorbeugen können. Aber welches Oel wird nicht zuletzt gelb? Endlich haben die Oelfarben auch diesen Nachtheil, daß der Staub sich fester an sie ansetzet, und wenn er einmal auf der Farbe eingetroknet ist, ohne Hoffnung der Reinigung darin bleibet. Wiewol man diesem zuvorkommen kann, wenn das Gemählde mit Eyerweiß überzogen wird.

Man nimmt insgemein Nußöl oder Mahnöl, weil diese troknen, da viel andre gepreßte Oele niemals austroknen. Zu einigen Farben, die schwerer troknen, nimmt man in der Bearbeitung Firnis, der auch überhaupt dem Oele mehr oder weniger beygemischt wird. Die Farben, denen der Firnis am nothwendigsten ist, sind, Ultramarin, Lak, Schüttgelb, und das Schwarze.

*) S. Lasiren.

(*) Daß der, von H. Sulzer angeführte van Eyk nicht der eigentliche Erfinder der Oelmahlerey überhaupt gewesen, ist jetzt so ziemlich ausgemacht. Bekannt war der Gebrauch der Oelfarben überhaupt schon im 9ten Jahrhundert; das Verdienst durch sie die Mahlerey vervollkommt zu haben, läßt, indessen, sich jenem Künstler nicht absprechen. —

Die, von der Geschichte der Oelmahlerey handelnden Schriften sind: Vom Alter der Oelmahlerey, aus dem Theophilus Presbyter, Brschw. 1774. 8. von G. E. Lessing, und im 8ten Th. s. Sämmtl. Schriften, Berl. 1791. 8. Englisch mit einigen Veränderungen von R. E. Raspe, Lond. 1781. 4. (Gegen L. Schrift hat H. v. Murr, in s. Journal zur Kunstgesch. Th. 1. S. 17 u. f. allerhand Anm. abdrucken lassen; und die Schrift des H. R. ist

ist ausführlich im 27ten Bde. S. 209 der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. beurtheilt.) — Zusätze zu L. Abhandlung, im 12ten Th. S. 311 u. f. f. Sämmtl. Schriften, von J. J. Eschenburg. — Untersuchung einiger alten Oelgemälde zu Frankfurt a. Mayn, in J. G. Meusels Miscell. Heft 12. S. 325 u. Beytr. zur Kunstgesch. Heft 22. S. 211. vergl. mit eben desselben Museum für Künstler, St. 3. S. 68 u. f. — Etwas von den ältesten Malern Böhmens, nebst einem Beytr. zur Gesch. der Oelmalerey und Perspectiv, in Rieggers Archiv der Gesch. und Statistik, Dresden 1792. 8. (Ihr zu Folge sollen Thomas von Mutina, im 12ten oder 13ten Jahrh. einige noch vorhandene, in der K. K. Gallerie befindliche Oelgemählde, verfertigt haben.) — Versuch über die Epoche der Erfindung der Oelmalerey, zur Vertheidigung des Vasari, von O. C. v. Budberg, Gött. 1792. 4. (Ist gegen Lessing gerichtet, welchen der H. Verf. wohl schwerlich ganz verstanden und gefaßt hat; und es erweckt einiges Lächeln, wenn durch das, was Vasari schreibt, dasjenige, was mehrere Jahrhunderte vorher gesagt worden ist, seinen ganzen Werth verlieren soll.) — —

Von der **Oelmahlerey selbst**, handeln mehrere der, bey dem Art. **Mahlerey** angeführten Schriftsteller, als: de Piles, im 4ten u. f. Kap. f. Elemens de Peint. prat. Oeuvr. Bd. 3. S. 97. Ausg. v. 1767. u. a. m. — An Essay on the Mechanic of oil-painting, with the recepts, by M. Williams. Bath 1787. 4. — —

Ueber das vorgebliche **Kopiren der Oelgemählde**: Addrefs to the public on the polygraphic Art, or the copying and multiplying Pictures in oil colours . . . the Invention of J. Booth 1788. 8. The Exhibition of Polyplasiasmos, or the original Invention of multiplying Pictures . . . by Mr. Booth. 1785. 8. vergl. mit der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 38. S. 295 u. f. — —

Zur **Erhaltung der Oelgemählde** wollte Vincent de Montpetit ein Geheimniß erfunden haben, wovon in dem 9ten St. S. 182 der Meuselschen Miscellaneen Nachr. gegeben wird. — — Auch hat eben dieser H. Montpetit eine neue Art von Oelmahlerey mit Wasser vermischt, welche er die **Eleudorische** nannte, erfunden, wovon in der Voyage d'un François en Italie, Bd. 6. S. 242. Nachricht gegeben wird. — —

## Oper; Opera.

Bey dem außerordentlichen Schauspiel, dem die Italiäner den Namen Opera gegeben haben, herrscht eine so seltsame Vermischung des Großen und Kleinen, des Schönen und Abgeschmakten, daß ich verlegen bin, wie und was ich davon schreiben soll. In den besten Opern siehet und höret man Dinge, die so läppisch und so abgeschmakt sind, daß man denken sollte, sie seyen nur da, um Kinder, oder einen kindisch gesinnten Pöbel in Erstaunen zu setzen; und mitten unter diesem höchst elenden, den Geschmak von allen Seiten beleidigenden Zeuge kommen Sachen vor, die tief ins Herz dringen, die das Gemüth auf eine höchst reizende Weise mit süßer Wollust, mit dem zärtlichsten Mitleiden, oder mit Furcht und Schreken erfüllen. Auf eine Scene, bey der wir uns selbst vergessen, und für die handelnde Personen mit dem lebhaftesten Interesse eingenommen werden, folget sehr oft eine, wo uns eben diese Personen als bloße Gaukler vorkommen, die mit lächerlichem Aufwand, aber zugleich auf die ungeschikteste Weise, den dummen Pöbel in Schreken und Verwunderung zu setzen suchen. Indem man von dem Unsinn, der sich so oft in der Oper zeiget, beleidiget wird, kann man sich nicht entschließen, darüber nachzudenken: aber

der sobald man sich an jene reizende Scenen der lebhaftesten Empfindung erinnert, wünschet man, daß alle Menschen von Geschmak sich vereinigen möchten, um diesem großen Schauspiel die Vollkommenheit zu geben, deren es fähig ist. Ich muß hier wiederholen, was ich schon anderswo gesagt habe*). Die Oper kann das größte und wichtigste aller dramatischen Schauspiele seyn, weil darin alle schöne Künste ihre Kräfte vereinigen: aber eben dieses Schauspiel beweist den Leichtsinn der Neuern, die in demselben alle diese Künste zugleich erniedriget und verächtlich gemacht haben.

Da ich mich also nicht entschliessen kann, die Oper in diesem Werk ganz zu übergehen: so scheinet mir das Beste zu seyn, daß ich zuerst das, was mir darin anstößig und den guten Geschmak beleidigend vorkommt, anzeige, hernach aber meine Gedanken über die Verbesserung dieses Schauspiels an den Tag lege. Poesie, Musik, Tanzkunst, Mahlerey und Baukunst vereinigen sich zu Darstellung der Opera. Wir müssen also, um die Verwirrung zu vermeiden, das, was jede dieser Künste dabey thut, besonders betrachten.

Die Dichtkunst liefert den Hauptstoff, indem sie die dramatische Handlung dazu hergiebt. In den vorigen Zeiten war es in Italien, wo die Oper zuerst aufgekommen ist, gebräuchlich, den Stoff zur Handlung aus der fabelhaften Welt zu nehmen. Die alte Mythologie, das Reich der Feen und der Zauberer, und hernach auch die fabelhaften Ritterzeiten gaben die Personen und Handlungen dazu an die Hand. Gegenwärtig aber haben die Operndichter zwar diesen fabelhaften Stoff nicht ganz weggeworfen, aber sie wechseln doch auch mit wahrem historischen Stoff, so wie das Trauerspiel ihn wählt, ab. Man kann also überhaupt annehmen, daß der Trauerspieldichter und der Dichter der Oper einerley Stoff bearbeiten. Beyde stellen uns eine große und wegen der darin verschiedentlich gegen einander wirkenden Leidenschaften merkwürdige Handlung vor, die von kurzer Dauer ist, und sich durch einen merkwürdigen Ausgang endiget. Aber in Behandlung dieses Stoffes scheinet der Operndichter sich zum Gesetze zu machen, die Bahn der Natur gänzlich zu verlassen. Seine Maxime ist, alles so zu behandeln, daß das Auge durch öfters abgewechselte Scenen, durch prächtige Aufzüge, und durch Mannichfaltigkeit stark ins Gesicht fallender Dinge in Verwunderung gesetzt werde, diese Dinge seyen so unnatürlich als sie wollen, wenn nur das Auge des Zuschauers oft mit neuen, und allemal mit blendenden Gegenständen gerührt wird. Schlachten, Triumphe, Schiffbrüche, Ungewitter, Gespenster, wilde Thiere und dergleichen Dinge müssen, wo es irgend möglich, dem Zuschauer vor Augen gelegt werden. Da kann man sich leicht vorstellen, was für Zwang und Gewalt der Dichter seinem Stoff anthun müsse, um solchen Forderungen genug zu thun; wie oft er das Innere, Wesentliche der tragischen Handlung, die Entwiklung großer Charaktere und Leidenschaften einem mehr ins Auge fallenden Gegenstand aufopfern müsse. Deswegen trifft man in dem Plan der besten Opern allemal unnatürliche, erzwungene, oder gar abentheuerliche Dinge an. Dies ist die erste Ungereimtheit, zu der die Mode auch den besten Dichter zwingt. Und

*) In der Abhandlung sur l'Energie in den Mémoires de l'Acad. Roy. des Scienc. et Belles-Lettres pour l'Année MDCCLXV.

Und wenn es nur auch die einzige wäre!

Aber nun kommt die Anfoderung der Sänger. In jeder Oper sollen die besten Sänger auch am öftersten singen; aber auch jeder mittelmäßige und sogar die schlechtesten, die einmal zum Schauspiel gedungen sind, und bezahlt werden, müssen sich doch ein oder ein paarmal in großen Arien hören lassen; die beyden ersten Sänger, nämlich der beste Sänger und die beste Sängerin, müssen nothwendig ein oder mehrmal zugleich singen: also muß der Dichter Duette in die Oper bringen; oft auch Terzette, Quartette u. s. w. Noch mehr: die ersten Sänger können ihre völlige Kunst insgemein nur in einerley Charaktere zeigen, der im zärtlichen Adagio, dieser im feurigen Allegro u. s. w. Darum muß der Dichter seine Arien so einrichten, daß jeder in seiner Art glänzen könne.

Die Mannichfaltigkeit der daraus entstehenden Ungereimtheiten ist kaum zu übersehen. Eine oder zwey Sängerinnen müssen nothwendig Hauptrollen haben, die Natur der Handlung mag es zulassen oder nicht. Wenn sich der Dichter nicht anders zu helfen weiß, so verwikelt er sie in Liebeshändel, wenn sie auch dem Inhalt des Stüks noch so sehr zuwider wären. So mußte der beste Operndichter, Metastasio selbst, gegen alle Natur und Vernunft in die Handlung, die sich in Utica mit Catos Tod endigte, zwey Frauenzimmer einflechten: die Wittwe des Pompejus und selbst die Marcia, Catos Tochter; und diese mußte sogar in Cäsar verliebt seyn, und von einem Numidischen Prinzen geliebt werden, damit zwey Sängerinnen Gelegenheit bekämen sich hören zu lassen. Wie abgeschmakt Liebeshändel in einer so finstern Handlung stehen, fühlet auch der, der sonst weder der Ueberlegung noch des Nachdenkens gewohnt ist. Damit jeder Sänger Gelegenheit habe sich hören zu lassen, müssen gar oft Sachen gesungen werden, bey denen keinem Menschen, weder wachend noch träumend, nur die Vorstellung vom Singen einfallen kann: frostige, oder bedächtliche Anmerkungen und allgemeine Maximen. Welchem verständigen oder verrükten Menschen könnte es einfallen, die Anmerkung, daß ein alter versuchter Krieger nicht blindlings zuschlägt, sondern seinen Muth zurükhält, bis er seinen Vortheil abgesehen, singend vorzutragen *); oder diese bey aufstoßenden Widerwärtigkeiten frostige Allegorie, daß der Weinstok durch das Beschneiden besser treibt, und der wolriechende Gummi nur aus verwundeten Bäumen trieft **)? Dergleichen kindisches Zeug kommt bald in jeder Oper vor. Auch wird man selten eine sehen, wo nicht die Ungereimtheit vorkomme, daß Personen, die wegen bereits vorhandener grossen Gefahr, oder andrer wichtigen Ursachen halber, die höchste Eil in ihren Unternehmungen nöthig haben, sich währendem Ritornell sehr langsam und ernsthaft hinstellen, erst recht aushusten, und dann einen Gesang anfangen, in dem sie bald jedes Wort sechs und mehrmal wiederholen, und wobey man die Gefahr und die dringendsten Geschäffte völlig vergißt. Hat man irgend anderswo mehr als hier Ursach mit Horaz auszurufen:

Spectatum admissi risum teneatis amici?

Zu dem kommt noch das ewige Einerley gewisser Materien. Wer eine oder zwey Opern gesehen hat, der hat auch viele Scenen von hundert andern gesehen. Verliebte Klagen, ein paar

*) S. Adriano di Metastasio. Att. II. S. 5. *Saggio guerriero antico* etc.

**) Ebendaselbst, Att. III, S. 2. *Più bella al tempo usato* etc.

paar unglückliche Liebhaber, davon einer ins Gefängniß und in Lebensgefahr kommt; dann ein zärtliches Abschiednehmen in einem Duett und dergleichen, kommen beynahe in gar allen Opern vor.

Eben so mannichfaltig und so ausschweifend sind die Ungereimtheiten in der Oper, die von der Musik herrühren. Diese ist und kann ihrer Natur nach nichts anders seyn, als ein Ausdruk der Leidenschaften, oder eine Schilderung der Empfindungen eines in Bewegung gesetzten, oder gelassenen Gemüthes. Aber mit dieser Anwendung der Kunst auf den einzigen Zwek, den sie haben kann, sind die Tonsetzer, Sänger und Spieler nicht zufrieden. Sie machen es wie die Gaukler, die die Hände zum Gehen, und die Füße zu Führung des Degens, oder andern Verrichtungen der Hände brauchen, um den Pöbel in Erstaunen zu setzen. Es ist selten eine Oper, wo der Tonsetzer nicht Fleiß darauf wendet, sich in das Gebiet des Mahlers einzudrängen. Bald schildert er das Donnern und Blitzen, bald das Stürmen der Winde, oder das Rieseln eines Baches, bald das Geklirre der Waffen, bald den Flug eines Vogels, oder andre natürliche Dinge, die mit den Empfindungen des Herzens keine Verbindung haben. Ohne Zweifel hat dieser verkehrte Geschmak des Tonsetzers die Dichter zu der Ungereimtheit verleitet, in den Arien so sehr oft Vergleichungen mit Schiffern, mit Löwen und Tygern, und dergleichen die Phantasie reizenden Dingen anzubringen.

Dazu kam noch allmählig beym Tonsetzer, Sänger und Spieler die kindische Begierde, schwere, künstliche Sachen zu machen. Der Sänger wollte dem Pöbel einen außerordentlich langen Athem, eine ungewöhnliche Höhe und Tiefe der Stimme, eine kaum begreifliche Beugsamkeit und Schnelligkeit der Kehle, und andre dergleichen Raritäten zeigen: auch der Spieler machte seine Ansprüche auf Gelegenheit, die Schnelligkeit seiner Finger in blitzenden Passagen und gewaltigen Sprüngen zu zeigen. Dazu mußte der Tonsetzer ihm Gelegenheit geben. Daher entstehen die Mißgeburten von Passagen, Läufen und Cadenzen, die oft in affektvollen Arien alle Empfindung so plötzlich auslöschen, als wenn man Wasser auf glühende Kohlen gösse. Daher die unleidliche Verbrämung, wodurch ein sehr nachdrüklicher Ton in eine reiche Gruppe seiner Tönchen so gut eingefaßt wird, daß man ihn kaum mehr vernehmen kann. Wer nur einigen Geschmak oder Empfindung hat, wird von dem lebhaftesten Unwillen getroffen, wenn er hört, daß ein Sänger anfängt in rührenden Tönen eine zärtliche, oder schmerzhafte Gemüthslage an den Tag zu legen, und dann plötzlich schöne Raritäten auskramt. Anfänglich fühlt man sich von Mitleiden über sein Elend gerührt; aber kaum hat man angefangen die süße Empfindung mit ihm zu theilen, so sieht man ihn in einen Marktschreyer verwandelt, der von der vorgegebenen Leidenschaft nichts fühlt, sondern uns blos die raren Künste seiner Kehle zeigen will; und itzt möchte man ihn mit Steinen von der Bühne wegjagen, daß er uns für so pöbelhaft hält, einen Gefallen an solchen Gaukeleyen zu haben.

Endlich muß man in so mancher Oper die meiste Zeit mit Anhörung sehr langweiliger, keine Spur von Empfindung verrathender Gesänge über nichtsbedeutende Texte zubringen. Denn es soll bald in jeder Scene eine Arie stehen. Da aber doch das Drama nicht durchaus in Aeusserungen der Empfindung besteht, so mußte der Dichter auch Befehle, Anschläge, Anmerkungen oder Einwendungen im lyrischen Ton vortragen, und der Setzer mußte nothwendig

Arien daraus machen, die dem Zuhörer unerträgliche Langeweile machen, oder, welches noch ärger ist, ihn mitten in einer ernsthaften Handlung, da er das Betragen, die Anschläge und Gedanken der darin verwikelten Personen beobachten möchte, an einen Ball erinnern. Denn diese auf nichtsbedeutende Texte gesetzte Gesänge sind insgemein in dem Ton und Zeitmaaß einer Menuet, Polonoise, oder eines andern Tanzes.

Zu allen diesen Ungereimtheiten kommt noch die einschläfernde Einförmigkeit der Form aller Arien. Erst ein Ritornell; denn fängt der Sänger an ein Stük der Arie vorzutragen; hält ein, damit die Instrumente ihr Geräusch machen können; denn fängt er aufs neue an; sagt uns dasselbe in einem andern Tone noch einmal; dann läßt er seine Künste in Passagen, Läufen und Sprüngen sehen, und so weiter. Es würde für eine Beleidigung der hohen Oper gehalten werden, wenn irgendwo, auch da wo die Gelegenheit dazu höchst natürlich wäre, ein rührendes, oder fröhliches Lied angebracht, oder wenn eine Arie ohne Wiederholungen und ohne künstliche Verbrämungen erscheinen sollte. Unfehlbar würde der Sänger, dem sie zu Theil würde, sich dadurch für erniedrigt halten. Und der Thor bedenkt nicht, daß in dem empfindungsvollen Vortrag des einfachesten Liedes der höchste Werth seiner Kunst besteht.

Nun kommt das Unschikliche der äußerlichen Veranstaltungen, wodurch so manche Oper ein pöbelhaftes Schauspiel wird. Da begeht man gleichgroße Ungereimtheiten durch Ueberfluß und durch Mangel. Man will in jeder Oper wenigstens einige Scenen haben, die das Auge des Zuschauers betäuben, die Natur der Handlung lasse es zu oder nicht. Könige kommen oft mit ihrer ganzen Leibwache ins Audienzzimmer. Das unnatürliche Gefolge stellt sich für einen Augenblik in Parade; weil aber die Unterredung geheim seyn soll, so zieht es auch gleich wieder ab; und nicht selten fängt währendem Abzug, der oft mit nicht geringem Geräusche begleitet ist, die geheime Unterredung, von der der Zuhörer kein Wort vernehmlich hört, an. Andremale wird eine Scene durch die Armuth der Vorstellung abgeschmakt. Man will ein ganzes Heer, oder wol gar eine Feldschlacht vorstellen, und bewirkt dieses Schauspiel, das den Zuschauer in Erstaunen setzen soll, mit einem paar Dutzend Soldaten, die man, um ihren Zug recht wunderbar zu machen, einzeln, drey bis viermal im Kreis herumziehen läßt, damit Niemand merke, daß ihrer nur so wenig seyen; und die fürchterliche Schlacht wird unter dem Geräusche der Violinen dadurch geliefert, daß die Krieger mit ihren hölzernen Degen auf die von Pappe gemachten Schilde der Feinde schlagen, und ein dumpfes Geräusch machen. Nicht einmal Kinder können sich bey einer so fürchterlichen Schlacht des Lachens enthalten. Aber es wird mir zu verdrießlich, die Kindereyen zu rügen, die das höchste Werk der schönen Künste bis zum Possenspiel erniedrigen. Ueber die Verzierungen und Tänze habe ich meine Anmerkungen in andern Artikeln vorgetragen *).

Damit mich Niemand beschuldige, daß ich blos aus verdrießlicher Laune, so viel Böses von der Oper sage, oder die Sachen übertreibe, will ich die Gedanken eines in diesem Punkt gewiß unpartheyischen Mannes, des Grafen Algarotti, anführen, der seinen Versuch über die Oper mit folgender Betrachtung anfängt: „Von allen Schauspielen, die zum Zeitvertreib der Personen von Geschmak und Einsicht erfunden worden, scheinet

*) S. Ballet; Tanz; Schaubühne.

net; keines feiner ausgedacht oder vollkommener zu seyn, als die Oper. — Aber unglücklicher Weise geht es damit, wie mit mechanischen Werken, die sehr zusammengesetzt sind, und eben deswegen leicht in Unordnung gerathen. — Alles wol betrachtet, läßt sich leicht begreifen, warum ein Schauspiel, das natürlicher Weise das angenehmste von allen seyn sollte, so abgeschmakt und so langweilig wird. Man hat dieses bloß der vernachlässigten Uebereinstimmung der verschiedenen Dinge zuzuschreiben, die zur Oper gehören, dadurch geschieht es, daß sie nicht einmal ein Schatten einer wahren Nachahmung ist; die Täuschung, die nur aus vollkommener Vereinigung aller dazu gehörigen Dinge entstehen kann, verschwindet; und dieses Meisterstük der Erfindung des Witzes verwandelt sich in ein langweiliges unzusammenhangendes, unwahrscheinliches, abentheuerliches und groteskes Werk, das alle die schimpflichen Namen, die man ihm giebt, und die strenge Rügung derer, die mit Recht das Vergnügen als eine sehr wichtige Sache ansehen, wol verdienet." So urtheilt ein Italiäner, dem die Ehre seiner Nation sehr am Herzen liegt, von einer Erfindung, die in Italien gemacht, und wodurch es berühmt worden ist. Bey dem in der letzten Anmerkung vorkommenden Ausdruk der schimpflichen Namen, führet er eine spöttische Stelle aus einem englischen Wochenblatt, die Welt, an, die so lautet: „Wie das Wasser eines gewissen Brunnens in Thessalien, wegen seiner berauschenden Kraft, in nichts anderm, als einem Eselshuf konnte aufbewahrt werden: so kann dieses matte und zertrümmerte Werk (die Oper) nur in solchen Köpfen, die besonders dazu gemacht sind, Eingang finden *)."

*) Man sehe auch Gluks Vorrede zur Oper Alcestis.

Und dennoch hat selbst bey diesen Ungereimtheiten, dieses Schauspiel in einzelen Scenen mich oft entzükt: mehr als einmal habe ich dabey vergessen, daß ich ein künstliches, in so manchen Theilen unnatürliches Schauspiel sehe; habe mir eingebildet, das Wehklagen unglüklicher Personen, das Jammern einer Mutter um ihr umgebrachtes Kind; die Verzweiflung einer Gattin, der ein geliebter Gemahl entrissen und zum Tode verurtheilt worden; den natürlichsten und durchdringendsten Ausdruk zärtlicher, oder heftiger Leidenschaften, nicht nachgeahmt, sondern wirklich zu hören. Nach solchen hinreißenden Scenen begreift man, was für ein fürtreffliches Schauspiel die Oper seyn, und wie weit sie die andern übertreffen könnte. Man bedauert, daß so herzrührende Dinge mitten unter so viel Ungereimtheiten vorkommen, und man kann sich nicht enthalten, auf Entwürfe zu denken, wie dieses Schauspiel von dem Unrath des darin vorkommenden kindischen Zeuges gereiniget, und bey seiner so überwiegenden Kraft auf einen edlern und größern Zwek, als der bloße Zeitvertreib ist, angewendet werden könne.

Ich weiß wol, daß die Mode und mancherley unüberlegte und kaum bemerkbare Ursachen, gleich dem unhintertreiblichen Schiksal, das dem Lauf aller menschlichen Geschäffte seine Wendung giebt, in jedem Jahrhundert den Wissenschaften und Künsten ihren Schwung und ihren Geist, den man Genium saeculi nennen kann, geben. Gegen diese nicht sichtbar wirkenden Ursachen vermögen Vorschläge, wenn sie gleich von der reinesten gesundesten Vernunft gethan werden, sehr wenig. Aber man kann sich nicht enthalten, das Muster der Vollkommenheit, so bald man es entdeket, aufzustellen, und eine Sache die durch den Strohm

der Vorurtheile und des schlechten Geschmacks umgerissen und verunstaltet werden, wenigstens in der Einbildung schön zu sehen, und in ihrer Vollkommenheit zu genießen.

Der festeste Grund, um die Oper als ein prächtiges und herrliches Gebäude darauf zu setzen, wäre ihre genaue Verbindung mit dem Nationalinteresse eines ganzen Volks. Aber daran ist in unsern Zeiten nicht zu denken. Denn die Staaten haben sich niemals weiter, als itzt, von dem Geist entfernt, der ehemals in Athen und Rom geherrscht, und durch den die öffentlichen Schauspiele, besonders die griechische Tragödie, die im Grund eine wirkliche Oper war*), zu wesentlichen Stüken politischer und gottesdienstlicher Feyerlichkeiten geworden sind. Ohne so hoch in die unabsehbaren Gegenden der süßen Phantasien zu fliegen, wollen wir nur von den Verbesserungen sprechen, die man der Oper, nach der gegenwärtigen Lage der schönen Künste und der politischen Anordnungen, geben könnte. Dazu würde, wie der Graf Algarotti richtig anmerkt, nothwendig erfodert, daß ein von den Musen geliebter großer Fürst die ganze Veranstaltung dessen, was zu diesem Schauspiel gehöret, einem Mann gäbe, der mit dem guten Willen und viel Geschmak ein vorzügliches Ansehen besäße, wodurch er den Dichter, Tonsetzer und alle zur Oper nothwendige Virtuosen nach seinem Gefallen zu lenken vermöchte. Die Foderung ist schwer genug, um uns alle Gedanken zu benehmen, sie höher zu treiben.

Die Hauptsache käme nun auf den Dichter an. Dieser müßte, ohne Rüksicht auf die Sänger, und ohne die vorher erwähnten Betrachtungen, die ihn gegenwärtig in so viel Ungereimtheiten verleiten; blos dieses zum Grundsatz nehmen; „ein Trauerspiel zu verfertigen, dessen Inhalt und Gang sich für die Hoheit, oder wenigstens das Empfindungsvolle des lyrischen Tones schikte." Dazu ist in Wahrheit jeder tragische Stoff schiklich; wenn nur dieses einzige dabey statt haben kann, daß die Handlung einen nicht eilfertigen Gang, und keine schweren Verwiklungen habe. Eilfertig kann der Gang nicht seyn; weil dieses der Natur des Gesanges zuwider ist, der ein Verweilen auf den Empfindungen, aus denen die singende Laune entsteht, voraussetzet*). Schwere Verwiklungen verträgt er noch weniger, weil dabey mehr der Verstand, als die Empfindung beschäfftiget wird. Wo man Anschläge macht, Plane verabredet, sich berathschlaget, da ist man von dem Singen am weitesten entfernt.

Also würde der Operndichter von dem tragischen vornehmlich darin abgehen, daß er nicht, wie dieser, eine Handlung vom Anfange bis zum Ende mit allen Verwiklungen, Anschlägen, Unterhandlungen und Intriguen und Vorfällen, sondern blos das, was man dabey empfindet, und was mit verweilender Empfindung dabey geredt oder gethan wird, vorstellte. Um dieses kurz und gut durch ein Beyspiel zu erläutern, wollen wir Klopstoks Bardiet oder Hermanns Schlacht anführen, die viel Aehnlichkeit mit der Oper hat, wie unser Ideal sich zeiget. Der Dichter stellt, wie leicht zu erachten, nicht die Schlacht selbst, sondern die empfindungsvollen Aeußerungen einer wol ausgesuchten Anzahl merkwürdiger Personen, vor und während und nach der Schlacht vor. Darum fehlt es seinem Drama doch nicht an Handlung, noch an Verwiklung, noch an wahrem dramatischen Ausgang.

Man darf nur obenhin Oßians Fingal oder Temora lesen, um zu sehen,

*) S. Tragödie.

*) S. Gesang.

hen, wie auch daraus wahrer Opernstoff zu schöpfen wäre. Wir wollen nur eines einzigen erwähnen. In dem Gedichte Temora sieht Fingal, von einigen Barden umgeben, der Schlacht von einem Hügel zu. Nachdem die Sachen sich wenden, schiket er von da Bothen an die Häupter des Heeres, oder empfängt Bothschaften von ihnen. Weil insgemein vor der Schlacht die Barden Gesänge anstimmten, so kann sich jeder leicht vorstellen, wie natürlich die Handlung hier mit Gesang anfieng. Ihr Fortgang, ihre mannichfaltigen Abwechslungen und Verwiklungen würden von Personen, die so wesentlich dabey interessirt sind, und so mancherley abwechselnde Leidenschaften dabey fühlen, in dem wahren lyrischen Ton, bald in Recitativen, bald in Arien, Liedern, oder Chören geschildert werden. Nach Endigung der Schlacht folgen Triumphlieder, und, wie wir sie bey Oßian im angezogenen Gedichte wirklich finden, sehr mannichfaltig abwechselnde, wahrhaftig lyrische Erzählungen von besondern Vorfällen; episodische Geschichten in dem höchsten lyrischen Ton. Man müßte dem Genie eines Dichters sehr wenig zutrauen, wenn man zweifeln wollte, daß er aus diesem Theil der erwähnten Epopöe, eine recht schöne Oper machen könnte.

Ich führe diese zwey Beyspiele nicht darum an, als ob ich den kriegerischen Stoff für den besten und bequemsten zu dieser Absicht hielte; sondern vielmehr um zu zeigen, wie so gar dieser, so einförmig er ist, und so vorzüglich er für die Epopöe gemacht scheinet, sich opernmäßig behandeln ließe. Denn jede andere, große, oder blos angenehme Begebenheit, wobey viel zu empfinden ist, kann hiezu dienen. Es kommt blos darauf an, daß der Dichter die Sachen in einer Lage zu fassen wisse, wo er eine hinlängliche Anzahl und Mannichfaltigkeit von Personen einzuführen wisse, die natürlicher Weise bey dem, was geschieht, oder geschehen soll, in mancherley Empfindung gerathen, und Zeit haben sie zu äußern.

Eine solche Oper wäre allerdings eine völlig neue Art des Drama, wovon man sich, wenn man Klopstoks Bardiet mit Ueberlegung betrachtet, leicht eine richtige Vorstellung machen kann. Außer wirklichen Begebenheiten, kann jedes merkwürdige Fest, jede große Feyerlichkeit, dergleichen Stoff an die Hand geben.

Da wir den Dichter von allen Banden und Fesseln, die der Tonsetzer, Sänger und der Verzierer oder Decorateur, ihm bis dahin, angelegt haben, freysprechen, und ihm das einzige Gesetz auflegen, bey Einheit des Stoffes durchaus lyrisch zu bleiben, so wird er von selbst Mittel genug ausdenken, der Einförmigkeit der Arien auszuweichen. Wenn ers schiklich findet, wird er ein Lied, eine Ode, zwischen die gewöhnlichen Arien, Chöre, Duette und Terzette natürlich anzubringen wissen. Ich will um derer willen, die sich nicht leicht in neue Vorschläge zu finden wissen, noch ein Beyspiel einer nach dieser Art behandelten Ode anführen.

Der Fürst **Demetrius Kantemir** erzählt in seiner Oßmannischen Geschichte, daß der Großsultan **Murad IV.** bey Eroberung der Stadt Bagdad den grausamen Befehl gegeben, alle Gefangene niederzuhauen; daß währendem schreklichen Blutbad ein gewisser Persischer Musikverständiger die Oßmannischen Befehlshaber gebeten, seinen Tod etwas aufzuschieben, und ihm zu verstatten, nur ein Wort mit dem Kaiser zu reden. Da er hierauf vor den Kaiser gebracht worden, und dieser ihm endlich befohlen, von seiner Geschicklichkeit in der Musik eine Probe zu ma-

chen, nahm er ein Schreschta (das die Griechen Psalterion nennten) in die Hand, und sang dazu ein Klagelied von der Eroberung Bagdads und Murads Lobe, mit so anmuthiger Stimme und so viel Geschiklichkeit, daß dem Kaiser selbst die Thränen darüber ausbrachen, und er befahl, der noch übrigen Einwohner zu schonen. Diese Begebenheit könnte gar füglich durch eine Oper vorgestellt werden. Der Dichter könnte sich einen Ort in Bagdad wählen, wo entweder blos der erwähnte Sänger mit seiner Familie, und einigen seiner Freunde, oder allenfalls etliche der vornehmsten Einwohner der Stadt sich versammlet befänden, um die schrekliche Katastrophe zu erwarten. Es ließe sich gar leicht, um mehr Mannichfaltigkeit zu erhalten, eine sehr natürliche Veranlassung ausdenken, außer Männern auch Frauen, Jünglinge und Jungfrauen auf die Scene zu bringen. Es wäre unnöthig sich hierüber in umständliche Vorschläge einzulassen. Der Virtuos, der hier die Hauptrolle spielt, entdeket seinen in Angst und Schreken gesetzten Freunden, was er ausgedacht, um einen Versuch zu machen, sie zu retten, und geht ab, um ihn auszuführen. Mittlerweile sieht man von den andern handelnden Personen bald mehrere, bald wenigere auf der Scene, und es wird dem Dichter leicht werden, Furcht, Hoffnung und andere Leidenschaften wechselsweise durch sie zu schildern. Man vernimmt, daß der Kaiser den Mann vor sich gelassen; einer schmeichelt sich mit Hoffnung, ein andrer nimmt seine Zuflucht zum Gebet, um einen glüklichen Ausgang zu erhalten, ein dritter nimmt voll Kleinmuth von einer Geliebten, oder von seinen Freunden in naher Erwartung des Todes schon Abschied.

Nun kann der Dichter seine Zuschauer vor ein Zelt, oder vor einen Pallast, wo der Sultan dem Sänger Gehör giebt, versetzen, kann den Virtuosen sein Klaglied singen, den Kaiser in voller Rührung seinen geänderten Entschluß offenbaren, und denn auf mehr, als einerley Art, die Dankbarkeit und endlich das Frohloken der Erretteten in sehr rührenden Recitativen, Sologesängen und Chören hören lassen.

Wenn also Dichter von Genie sich mit dem Opernstoff abgeben würden, so könnten vielerley Handlungen dazu ausgesucht, und die Sache selbst auf sehr mannichfaltige Weise behandelt werden, ohne in das Unnatürliche und Ungereimte zu verfallen, das unsere Oper so abentheuerlich macht. Bey Widerlegung des Einwurfes, daß es überhaupt unnatürlich sey, Menschen bey einer ernsthaften Handlung durchaus singend einzuführen, wollen wir uns nicht aufhalten. Wir wollen gestehen, daß man einem Menschen, der nie eine gute Oper gesehen hat, durch richtige Vernunftschlüsse beweisen könne, dieses Schauspiel sey durchaus unnatürlich; aber der gröbste Vernünftler, der eine der besten Graunischen, oder Haßischen Opern von guten Sängern vorgetragen gehört hat, wird gestehen, daß die Empfindung nicht von Vernunftschlüssen abhängt. So ungereimt die Oper scheinet, wenn man blos die kahlen Begriffe, die der Verstand sich davon macht, entwikelt, so einnehmend ist sie, wenn man auch nur eine recht gute Scene davon gesehen hat.

Da wir den Dichter für die Hauptperson halten, um die Oper zu einem guten Schauspiel zu machen, so werden wir über das andere, was dazu gehöret, kürzer seyn. Denn wir haben Proben genug vor uns, daß die Musik, wenn sie nur gut geleitet wird, das Ihrige bey der Sache sehr gut zu thun, vollkommen genug ist. Wir wissen, daß Händel, Graun und

und Haße, um blos der unsrigen zu erwähnen, die gewiß keinem Welschen Tonsetzer weichen dürfen, jeden Ton der Empfindung zu treffen, und jede Leidenschaft zu schildern gewußt haben. Wir dürfen also, da doch das Genie nicht vom Unterricht abhängt, nur die Tonsetzer von Genie vermahnen, ihre Kunst auf die Art, wie diese Männer gethan haben, zu studiren; hiernächst aber sie vor einigen Fehltritten warnen, die selbst diese große Männer, durch die Mode verleitet, gethan haben.

Daß überhaupt der Gesang in den Opern übertrieben und bis zur Ausschweifung gekünstelt sey, kann, dünkt mich, auch von dem wärmesten Liebhaber des künstlichen Gesanges nicht geläugnet werden. Das Angenehme und Süße herrscht darin so sehr, daß die Kraft des Ausdrucks gar zu oft dadurch verdunkelt wird. Hier ist noch nicht die Rede von den langen Läufen, sondern von den übertriebenen Auszierungen einzeler Töne, wodurch gar oft anstatt eines oder zweyer Töne vier, sechs, auch wol gar acht auf eine einzige Sylbe kommen. Dieses ist offenbar ein Mißbrauch, der durch die unbesonnene Begierde der Sänger, überall künstlich und schön zu thun, Veränderungen anzubringen, und eine rare Beugsamkeit der Kehle zu zeigen, in die Arien eingeführt worden ist. Nachdem man gemerkt, daß der Vortrag des Gesanges Nachdruk und Leben bekomme, wenn die Töne nicht steif und durchaus monotonisch angegeben, sondern bald sanft geschleift, bald etwas gezogen und schwebend, bald mit einem sanften Vorschlag oder Nachschlag angegeben würden: so trieben die Sänger ohne Geschmak die Sache allmählig bis zum Mißbrauch, und verwandelten bald jeden Ton in mehrere. Die Tonsetzer mögen bemerkt haben, daß dieses nicht allemal geschikt, noch mit der Harmonie passend geschehe. Dieses brachte sie vermuthlich auf den Gedanken, die auszierenden Töne und Manieren dem Sänger vorzuschreiben; und dadurch vermehrte sich die Anzahl der auf einen Takt gehenden Töne. Nun fiengen die Sänger aufs neue an, willkührliche Auszierungstöne hinzuzuthun; und auch darin gaben die Tonsetzer nach, und schrieben ihnen noch mehr vor, bis die itzt gewöhnliche und noch immer mehr zunehmende Verbrämung daraus entstund, wodurch die Sylben und ganze Worte unverständlich, der Gesang selbst aber in eine Instrumentalstimme verwandelt worden.

Es ist sehr zu wünschen, daß dieser Mißbrauch wieder eingestellt, und der Gesang auf mehr Einfalt gebracht, seine vorzügliche Kraft aber in wahrem Ausdruk der Empfindung und nicht in Zierlichkeit und künstlichen Tongruppen gesucht werde. In Stüken von blos lieblichem Inhalt, wo die Empfindung wirklich etwas wollüstiges hat, können solche Verbrämungen statt haben; aber in ernsthaften, pathetischen Sachen sind sie größtentheils ungereimt, so lieblich sie auch das Gehör kützeln. Händel war darin noch mäßig; aber unser sonst so fürtreffliche Graun hat sich von dem Strom des Vorurtheils zu sehr hinreißen lassen.

Ein eben so großer Mißbrauch sind die so sehr häufigen Läufe, oder sogenannten Roulaten, die in jeder Arie an mehrern Stellen und oft auf jedem schiklichen Vocal vorkommen; so daß Unwissende leicht auf die Gedanken gerathen, daß sie die Hauptsache in der Arie ausmachen. Man sieht in der That in den Opern oft, daß die Zuhörer nicht eher aufmerksam werden, bis der Sänger an die Läufe kommt, wo er bald das Gurgeln der Taube, bald das Gezwitscher der Lerche, bald das Ziehen und Schlagen der Nachtigall, bald gar

gar das Stürmen der Elemente nachahmt. Doch hierüber ist bereits in einem andern Artikel gesprochen worden *).

Wir wollen über diese, aus Begierde nach Neuerungen entstandene Mißbräuche noch eine sehr vernünftige Anmerkung eines Mannes von feinem Geschmack anführen. „Man muß gestehen, daß ohne diese Neigung die Musik zu der Vollkommenheit, in der wir sie bewundern, nicht würde gekommen seyn: aber es ist darum nicht weniger wahr, daß sie eben dadurch in einen Verfall gerathen ist, über den Männer von Geschmak seufzen. So lange die Künste noch in der Kindheit sind, dienet ihnen die Neigung zum Neuen zur Nahrung, befördert ihren Wachsthum, bringet sie zur Reife und zur völligen Vollkommenheit. Sind sie aber dahin gekommen, so gereicht eben das, was ihnen das Leben gegeben hat, zu ihrem Untergang **).

Endlich ist zu wünschen, daß die Tonsetzer sich nicht sogar knechtisch an eine Form der Arien bänden, sondern mehr Mannichfaltigkeit einführten. Warum doch immer ein Ritornell, wo keines nöthig ist? Warum immer ein zweyter oft zu sehr abstechender Theil, wo die Empfindung dieselbe bleibt? und warum bey jeder Arie ein Zwischenspiel der Instrumente, eine so große Ausdähnung, und endlich eine Wiederholung des ersten Theiles? Alle diese Sachen können sehr gut seyn, wenn sie nur zu rechter Zeit gebraucht werden; aber oft ist es noch besser eine Veränderung darin zu treffen. So hat Graun einigemale sehr glüklich das Ritornell weggelassen, wodurch gewiß die ganze Stelle würde geschwächt worden seyn. Die fürtreffliche Scene in der Opera Cinna, wo die recht ins Herz schneidende Arie, O! Numi Consiglio! vorkommt, würde durch ein Ritornell vor der Arie ihre beste Kraft unfehlbar verlieren.

Das Arioso, welches bisweilen von so fürtrefflicher Wirkung ist, und ein Recitativ in abgemessener Bewegung, sind beynahe ganz aus den Opern verschwunden; so daß zwischen dem Recitativ, und der so mühsam ausgearbeiteten Arie, gar keine Zwischengattungen des Gesanges vorkommen, als etwa die Recitative mit Accompagnement. Es ist kaum zu begreifen, wie man auf diese magere Einschränkung des Operngesanges gefallen ist.

Die Einrichtung der Schaubühne, und das, was zum Aeußerlichen des Auftritts der Personen gehört, ist bey jedem Schauspiel, vornehmlich aber bey der Oper, von Wichtigkeit. Wie überhaupt bey allen Gegenständen der Empfindung die Einbildung das Meiste thut: so kann eine mittelmässige Oper durch geschikte Veranstaltung des Aeußerlichen der Vorstellung gut, und eine fürtreffliche durch Vernachläßigung derselben, schlecht werden. Das Allgemeine, was hierüber zu sagen wäre, ist bereits an einer andern Stelle dieses Werks gesagt worden *). Aus demselben kann man abnehmen, wie sehr die äußerlichen Veranstaltungen bey der Oper wichtig sind. Eine feyerliche Stille; eine Scene, die finster und traurig, oder prächtig und herrlich ist: der Auftritt der Personen, deren Stellung, Anzug und alles, was zum Aeußerlichen gehöret, mit jenem Charakter der Scene übereinkommt — dieses zusammengenommen,

*) S. Läufe.

**) Algarotti saggio sopra l'Opera. Um über alles, was ich von der Oper zu sagen hätte, kürzer zu seyn, verweise ich überhaupt die, denen diese Materie interessant ist, auf dieses kleine Werk, das mit eben so viel Geschmak als Einsicht geschrieben ist.

*) Im Artikel Leidenschaft. III Th. S. 227.

men, wirket in den Gemüthern der Zuschauer eine so starke Spannung zur Leidenschaft, daß nur noch ein geringer Stoß hinzukommen darf, um ihren vollen Ausbruch zu bewirken; die Gemüther sind schon zum voraus zu sehr erhitzt, daß nun ein kleiner Funken alles darin in volle Flamme setzet.

Wer dieses recht bedenket, wird leicht begreifen, daß kein Werk der Kunst der Oper an Lebhaftigkeit der Wirkung gleich kommen könne. Aug und Ohr und Einbildungskraft, alle Spannfedern der Leidenschaften werden da zugleich ins Spiel gesetzt. Darum ist es von großer Wichtigkeit, daß die äußerlichen Zurüstungen, von denen so sehr viel abhängt, mit ernstlicher Ueberlegung veranstaltet werden.

Der Baumeister der Schaubühne muß ein Mann von sicherem Geschmak seyn, und bey jeder veränderten Scene genau überlegen, wohin der Dichter zielt. Dann muß er mit Beybehaltung des Ueblichen, oder des Costume, alles so einrichten, daß das Auge zum voraus auf das, was das Ohr zu vernehmen hat, vorbereitet werde. Die Scenen der Natur und die Aussichten, welche die Baukunst dem Auge zu verschaffen im Stand ist, können jede leidenschaftliche Stimmung annehmen. Eine Gegend oder eine Aussicht kann uns vergnügt, fröhlich, zärtlich, traurig, melancholisch und furchtsam machen; und eben dieses kann durch Gebäude und durch innere Einrichtung der Zimmer bewirkt werden. Also kann der Baumeister dem Dichter überall vorkommen, um ihm den Eingang in die Herzen zu erleichtern. Aber er muß sich genau an die Bahn halten, der der Dichter folget: nichts Unbedeutendes, zum bloßen Kützel des Auges; vielweniger etwas Ueberraschendes, das dem herrschenden Ton der Empfindung widerspricht.

Auch die Kleidung der Personen ist zum Eindruk von Wichtigkeit; und es ist sehr ungereimt, wenn man dabey blos auf eine dumme Blendung des Auges sieht. In Rom war es zu der Zeit der Republik sehr gewöhnlich, daß die Großen, wenn ihnen eine Gefahr drohete, wenn sie sich vor dem Volke über schwere Beschuldigungen zu verantworten hatten, oder wenn etwa die Republik in allgemeiner Noth war, Trauerkleider anzogen. Sie wußten, was für Eindruk dergleichen geringscheinende Dinge auf die Gemüther machen. Darauf und nicht blos auf Pracht und strotzenden Prunk, wie gemeiniglich geschieht, muß man bey der Opernkleidung sehen.

Von den Tänzen, die schiklicher ganz aus der Oper wegblieben, als daß sie, wie itzt geschieht, blos die Handlung unterbrechen, und die durch dieselbe gemachten Eindrüke auslöschen, wollen wir hier gar nicht sprechen, weil das, was in andern Artikeln davon gesagt worden, hinlänglich ist, dem, der den ganzen Plan einer Oper anordnet, auch eine schikliche Anwendung dieser Kunst an die Hand zu geben.

Wenn man bedenkt, was für große Kraft in den Werken einer einzigen der schönen Künste liegt, wie sehr der Dichter uns durch eine Ode hinreißen, wie tief uns der Tonsetzer auch ohne Worte rühren, was für lebhafte und daurende Eindrüke der Mahler auf uns machen kann; wenn man zu allem diesen noch hinzusetzt, daß das Schauspiel schon an sich die Empfindungen auf den höchsten Grad treibet *): so wird man begreifen, wie unwiderstehlich die Gemüther der Menschen durch ein Schauspiel könnten hingerissen werden, in welchem die einzelen Kräfte der verschiedenen schönen Künste so genau vereiniget sind.



*) S. Schauspiel.

sind. Ich stelle mir vor, daß bey einer wichtigen Feyerlichkeit, z. B. bey der Thronbesteigung eines Monarchen, eine in allen Theilen wol angeordnete und gut ausgeführte Oper gespielt würde, die darauf abzielte, den neuen Fürsten empfinden zu lassen, was für ein Glanz den Regenten umgiebt, und was für eine Glückseligkeit der genießt, der ein wahrer Vater seines Volks ist; und dann empfinde ich, daß der Eindruk, den sie auf ihn machen würde, so durchdringend seyn müßte, daß kein Tag seines künftigen Lebens kommen könnte, da er sich derselben nicht erinnerte. Daß die Empfindungen, die das Gemüth ganz durchdringen, wenn man sie ein einzigesmal gefühlt hat, unauslöschlich sind, und bey geringen Veranlassungen sich wieder erneuern, muß jeder nachdenkende Mensch, wenn er dergleichen jemal empfunden hat, aus seiner eigenen Erfahrung wissen. Aber ich kann mich nicht enthalten, ein besonders merkwürdiges Beyspiel hievon, das Plutarchus im Leben Alexanders erzählt, anzuführen. Man hatte den Antipater bey dem König wegen vieler begangener Ungerechtigkeiten verklagt. Kassander, des Beklagten Sohn, wollte ihn vertheidigen; aber Alexander, der gegen diesen bey einer andern Gelegenheit schon einen Unwillen geschöpft hatte, sagte ihm, vermuthlich mit einer sehr nachdrüklichen Mine: „Ihr sollt es gewiß empfinden, wenn es sich zeigen wird, daß ihr den Leuten unrecht gethan habt." Dieses prägte dem Kassander eine so lebhafte Furcht ein, daß er lange hernach, da er schon König in Macedonien und Herr über Griechenland war, bey Erblikung einer Statue des Alexanders, die in Delphi stund, plözlich erschrak und so zitterte, daß er sich kaum wieder erholen konnte.

So verächtlich also die Oper in ihrer gewöhnlichen Verunstaltung ist, und so wenig sie den großen Aufwand, den sie verursachet, verdienet, so wichtig und ehrwürdig könnte sie seyn, wenn sie auf den Hauptzwek aller schönen Künste geleitet, und von wahren Virtuosen bearbeitet würde.

Sie ist eine nicht alte Erfindung des italienischen Witzes, und wird auch außer Italien gemeiniglich in der Sprache der Welschen, und von Sängern dieser Nation aufgeführt. Zwar hatte die griechische Tragödie das mit der Oper gemein, daß der Dialog derselben nach gewissen Tonarten der Musik, wie das Recitativ der Oper declamirt wurde, und daß die lyrischen Stellen, nämlich die Chöre, förmlich gesungen wurden. Aber es ist nicht wahrscheinlich, daß die neuern Erfinder der Oper die Veranlassung dazu von der alten Tragödie genommen haben. Die Art, wie sie durch allmählige Veränderungen entstanden ist, die man mit einem ziemlich unförmlichen, mit Musik und Tanz untermischten Schauspiel, das großen Herren zu Ehren bey feyerlichen Gelegenheiten gegeben wurde, vorgenommen hat, ist bekannt. Der Graf Algarotti hält die Daphne, die Euridice und die Ariane, die Ottavio Rinucini im Anfange des lezt verflossenen Jahrhunderts auf die Schaubühne gebracht hat, für die ersten wahren Opern, darin dramatische Handlung, künstliche Vorstellungen verschiedener Scenen durch Maschinen, Gesang und Tanz, zur Einheit der Vorstellung verbunden worden. Denn in den vorher erwähnten Lustbarkeiten war noch keine solche Verbindung der verschiedenen Theile, die dabey vorkamen. Eine Zeitlang war die Oper blos eine Ergözlichkeit der Höfe, bey besondern Feyerlichkeiten, als Vermählungen, Thronbesteigungen und freundschaftlichen

Besu-

Besuchen großer Herren. Aber sie kam in Italien bald in die Städte und unter das ganze Volk, weil die ersten Unternehmer derselben merkten, daß dieses Schauspiel eine gute Gelegenheit, Geld zu verdienen, seyn würde. Und dazu wird sie noch gegenwärtig in den meisten großen Städten in Italien, so wie die comische und tragische Schaubühne, gebraucht.

Außer Welschland ist sie an sehr wenig Orten als ein gewöhnliches, dem ganzen Volke für Bezahlung offenstehendes Schauspiel eingeführt. Nur wenige große Höfe haben Truppen welscher Operisten in ihren Diensten, und geben in den sogenannten Winterlustbarkeiten, etliche Wochen vor der in der römischcatholischen Kirche gebotenen Fastenzeit, einige Vorstellungen, zum bloßen Zeitvertreib. So lange die Oper in dieser Erniedrigung bleibet, ist freylich nichts Großes von ihr zu erwarten. Doch hat man ihr auch in dieser knechtischen Gestalt die Anwendung der Musik auf die Schilderungen aller Arten der Leidenschaften zu danken, woran man ohne die Oper vermuthlich nicht würde gedacht haben.

* *

Von der Oper überhaupt handeln, in italienischer Sprache: **Giov. Mar. Crescimbeni** (Im 11ten Kap. des 4ten Buches s. Istoria della volgar Poesia, Bd. 1. S. 292. der Ausg. v. 1731. blos historisch.) — **Ben. Marcello** (Il Teatro alla moda, o sia metodo per ben comporre ed eseguire Opere italiane in Musica, nel quale si danno avertimenti utile e necessarie a' Poeti, Compositori etc. (Ven. 1720.) 8. 1738. 8. Satire auf die gewöhnliche Opernmacherey; eine lettre darüber findet sich im 1ten Bd. S. 491 der Variétés litteraires. S. auch die Memoires de Goldoni, Bd. 1. S. 221. der Pariser Ausg. v. 1787.) — **Lud. Ant. Muratori** (Im 5ten Kap. des 3ten Buches s. Schrift Della perfetta poesia; Deutsch findet sich dieses Kap. im 23ten St. der Beytr. zur deutschen Sprache, und im 2ten Bd. S. 162 der Mizlerschen Bibl. — **Franc. Xav. Quadrio** (Im 3ten Bd. s. Storia, vorzügl. S. 427 u. f. theoretisch und historisch zugleich.) — **Ungen.** (Rifless. sopra i Drammi per musica, aggiuntavi una nuova azione drammatica, Ven. 1757. 4.) — **Vinc. Martinelli** (Von s. Lettere familiari e critiche, Lond. 1758. 8. handeln einige von der Oper.) — **Franc. Algarotti** (Saggio sopra l'Opera, Liv. 1763. 8. Deutsch von R. F. Raspe, Cassel 1769. 8. Engl. Lond. 1771. 8.) — **Orsei** In dem 2ten Bd. S. 290 der Variétés litter. finden sich reflex. sur les Drames de Musique, aus dem Ital. dieses Verf. übersetzt, deren Original ich nicht kenne.) — **Ant. Planelli** (Dell' Opera in Musica . . . Nap. 1772. 8. Das Werk ist in 7 Abschnitte, und jeder derselben wieder in mehrere Kap. abgetheilt. Die Ueberschriften der erstern sind: Che sia Opera in Musica, suoi progressi e perfezione; del Melodrama; della Musica Teatrale; della pronunziazione dell' opera in Musica; della decorazione dell' op. in Musica; della danza dell Op. in Musica und della direzione dell op. in Mus.) — **Ungen.** (Saggio filosofico sopra la Musica imitativa teatrale, in den Opusc. scelti di Milano 1781. 4.) — **Matteo Borsa** (Lettere della Musica imitativa dell opera, ebend.) — **Steff. Arteaga** (Le Rivolutione del Teatro musicale italiano dal suo origine fino al presente, Bol. 1783. 8. 2 Bde. Ven. 1785. 8. 3 Bde. Deutsch, von N. Forkel, Leipz. 1789. 8. der uns eine Fortsetzung versprochen hat.) — **Giov. Ag. Zeviani** (Das zweyte s. Opusc. Ver. 1787. 8. 2 Bde. handelt Del canto ed ornamento poet. lirico italiano.) — —

In französischer Sprache: **Cl. Franc. Menetrier** (Des Representations en Musique anc. et modernes, Par. 1681. 12. Der Innhalt findet sich in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Musik, S. 159.) — **Ch. de St. Denis, Sieur de St. Evremont** († 1703. Reflex. sur les Opera, im 3ten Bd. s. W. Lond. 1725. 12. Deutsch im 2ten Bd. S. 552. der Schriften der deutschen Gesellsch.) — **Le Brun** (Die Vorrede s. Theatre lyrique, Par. 1712. 12. handelt v. d. Oper.) — **Louis Riccoboni** (In s. Reflex. histor. et crit. Amst. 1738. 8. S. 29. wird von der Oper gehandelt.) — **Ungen.** (Lettres à Md. la Marquise de P . . . sur l'opera, P. 1741. 12. Ob dieses die, dem H. **Mably**, in der France litterair. zugeschriebene Briefe, welche in eben diesem Jahre erschienen seyn sollen, sind, weiß ich nicht.) — **Ch. Roy** (Ein Brief von ihm über die Oper findet sich in den Lettres sur quelques Ecrits de ce tems, Gen. 1749. 8. Bd. 2. S. 7. Deutsch in J. W. Hertels Samml. musikal. Schriften, Leipz. 1758. 8. St. 2. S. 179.) — **Remond de St. Mard** (Reflex. sur l'Opera, im 5ten Bd. s. W. Haye 1749. 16. Deutsch in Hertels Samml. Eine darüber von Freron abgefaßte Kritik findet sich in den angef. Lettres sur quelques Ecrits, Bd. 2. S. 217. und diese Deutsch in der gedachten Samml. St. 2. S. 197.) — **Pierre Marthieu Martin de Chassiron** (Reflex. sur les Tragedies Opera, Par. 1751. 12.) — **Jean Franc. Marmontel** (Das 14te Kap. im 2ten Bde. s. Poetique franc. S. 327. Ausg. v. 1763. enthält eine, der Sulzerschen ganz entgegen gesetzte Theorie der Oper; Deutsch findet es sich im 4ten Jahrg. von Hillers Wöchentl. Nachr. S. 347.) — **Phil. Louis de Chastellux** (Essai sur l'union de la Musique, et de la Poesie, Par. 1765. 12. Deutsch im 7ten Bde. S. 515 der Hamburgischen Unterhaltungen. La Borde sagt: cet ouvrage est l'epoque des reflex. que l'on a commencé à faire sur cet art; c'est depuis qu'on a commencé à tirer la Musique de l'espèce de barbarie, où elle etoit. u. s. w. Noch sind von diesem Verf. vorhanden, Observat. sur un Ouvrage intitulé Traité du Melodrame und zwey Briefe, welche letztere sich im 2ten Bde. der Hamb. Unterh. finden.) — **Ungen.** (Traité du Melodrame; diese Schrift wurde durch die vorhergehende veranlaßt; ist mir aber nur, aus dem angef. Werke des H. La Borde, Bd. 4. S. 71. bekannt, wo sie sehr viel Lob erhält.) — **Ungen.** (Essai sur le Melodrame, in den Variétés litterair. Bd. 3. S. 256.) — Ebend. Bd. 4. S. 1. findet sich eine Lettre sur l'opera, deren Verf. mir nicht bekannt ist.) — In der Art du Theatre des Pierre **J. Bapt. Nougaret**, Par. 1769. 8. 2 Bde. wird weitläuftig von der theatralischen Musik, und der ernsthaften Oper gehandelt.) — **Jean Paul Andre de St. Mars** (Reflex. sur l'Opera, in s. Oeuvr. Par. 1778. worin er solche weit über das Trauerspiel erhebt.) — **De la J.** (Essai sur l'Opera, vor s. Theatre lyr. Par. 1772. 8. 2 Bde.) — Das 2 Buch der Poetique de la Musique des Gr. **de la Cepede**, Par. 1785. 8. handelt von der Theatral. Musik. — **Ungen.** (Idées sur l'opera, Londr. 1789. 12.) — Diejenigen Schriften, welche den Zustand, die Eigenheiten, Geschichte u. s. w. der französischen Oper besonders, oder doch vorzüglich angehen, sind in der Folge angeführt. — —

In englischer Sprache: **Joh. Dennis** (An Essay on the Italian Opera, Lond. 1706. 8. Gegen die Italienische Opernmusik gerichtet, die der Verf. für zu weichlich und also für gefährlich hält.) — **Lockmann** (Some reflexions concerning l'Opera, von der Oper Roselinde, L. 1740. 4. handelt von der Gesch. der Oper.) — **Ungen.** (Scheme for the Italian Opera, Lond. 1759. 8.) — **Dr. Brown** (S. Dissertat. on the rise, union and power etc. of Poetry and Music, S. Art. Dichtkunst, S. 633. b. enthält eine Menge wenigstens scharfsinniger

niger Bemerkungen über die Oper.) — Ungen. (The lyric Muse revived in Europe, or a critical Display on the Opera in all its revolutions, Lond. 1768. 8. Besteht aus 13 Kap. und soll ein Supplement zu Algarottis Schrift seyn, aus welcher, so wie aus den angef. Briefen des Martinelli, aus Dr. Browns Werke, aus des P. Poree Rede u. a. m. sie denn auch gezogen ist.) — John Brown (Letters on the Poetry and Music of the Italian Opera, Lond. 1789. 8. 1791. 8.) — — Auch gehört, im Ganzen das 1te Kap. des 4ten Bds. von Burneys History of Music in sofern hieher, als es von der Geschichte der Oper handelt. — —

In deutscher Sprache: Conr. v. Höveln (Entwurf der Ehren-Tanz und Singschauspiele, in 5 Büchern ums J. 1660.) — Joh. Chrstph. Gottsched (Das 12te Kap. des 2ten Thls. s. Dichtkunst handelt von der Oper; und ist im 2ten Bde. S. 1 u. f. der Mizlerschen Bibl. mit Anmerkungen wieder abgedruckt worden.) — Lud. Fdr. Hudemann (Gedanken von den Vorzügen der Oper vor den Trag. und Comöd. bey s. Proben einiger Gedichte, Hamb. 1732. 8. und im 3ten Th. des 2ten Bds. S. 120 der Mizlerschen Bibl. Eine Antwort darauf von Gottsched findet sich im 10 St. der Beytr. zur krit. Historie der deutschen Sprache, und Auszugsweise im 1ten Th. des 3ten Bds. der Mizlerschen Bibl.) — Joh. Fdr. v. Uffenbach (Von der Würde der Singgedichte, vor s. Gesammelten Nebenarbeit in gebundenen Reden, Hamb. 1733. 8. und im 3ten Th. des 3ten Bds. S. 377. der Mizlerschen Bibl. Eine Beurtheilung und Widerlegung findet sich im 12ten St. der Beytr. zur krit. Histor. der deutschen Sprache, S. 604.) — N. Ludwig (Versuch eines Beweises, daß ein Singgedicht oder eine Opera nicht gut seyn könne, ebend. im 8ten St. S. 648. und mit Anmerk. im 2ten Bde. S. 1 u. f. der Mizlerschen Bibl.) — Ungen. (Ob die Comödie der Oper, oder die Oper der Comödie vorzuziehen sey, zwey Aufs. in den Braunschweigschen Anzeigen v. J. 1745.) — Joh. Mattheson (Die neueste Untersuchung der Singspiele, nebst beygefügter musikal. Geschmacksprobe, Hamb. 1744. 8. Wider die Ausschweifungen beym Opernwesen.) — Joh. Ad. Scheibe (Von der Möglichkeit und Beschaffenheit guter Singspiele, als Vorbericht vor s. Thusnelde, Leipz. 1749. 8.) — Chrstn. Gottfr. Krause (Von der musikal. Poesie, Berl. 1753. 8. Das Werk handelt in 11 Hauptst. von der ehmal. und jetzigen Verbindung der Poesie mit der Tonkunst; was für Vorstellungen die Musik errege; von den Gedanken musikal. Gedichte überhaupt; von den Empfindungen, Rührungen und Affecten, welche in der Mus. vorgestellt werden; von der Beschaffenheit und Einr. der Singstücke; von der Schreibart musikal. Gedichte; von den zu Singgedichten bequemen Versarten; von der besondern Einrichtung der Theile eines Singgedichtes, als Recitativ, Arien, Arietten, Cavaten, Duetten, Terzetten und Chören; vom Gebrauch der Figuren in der musikal. Poesie; ob und wie ein Schauspiel ganz gesungen werden könne; von den verschiedenen Gattungen ganzer Singgedichte.) — C. W. Ramler (Vertheidigung der Opern, im 2ten Bde. der Marpurgschen Beytr. S. 84 u. f. und S. 181.) — Hs. Willh. v. Gerstenberg (Schlechte Einrichtung des Italienischen Singgedichts: warum ahmen die Deutschen sie nach, in der ersten Fortsetzung über die Merkwürdigkeiten der deutschen Litteratur, Hamb. 1770. 8. S. 116. u. im 2ten Jahrg. S. 629 des Cramerschen Magazines der Musik.) — Ernst Chrstph. Dreßler (Theaterschule für die Deutschen, das ernsthafte Singeschauspiel betreffend, Han. 1777. 8. Das Werk enthält 12 Kap. deren Innhalt sich in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Musik S. 172 findet.) — Weckhrlin (In s. Chronologen finden sich verschiedene Auff. über die Oper, und manche zur Oper gehörige Dinge, als B. 1. S. 174. Bd. 2. S. 177. u. a. m.) — Joach. Schubauer (Ueber die

Sing-

Singspiele, im 1ten Bd. S. 169 der Abhandl. der Bayerschen Academie, München 1781. 8.) — — Auch gehören noch hieher: **C. G. Rossigs** Anmerkungen über die Geschichte und Regeln des musikal. Drama, bey s. Versuch in Musikal. Dramen, Bayr. 1779. 8. — Ein Aufsatz über das Melodrama, in dem 1ten St. von 2ten Quartal des zweyten Jahrganges der dramatischen Blätter des **P. Schreiber.** — **J. A. Eberhards** Abhandlung über das Melodrama, in Neuen Vermischten Schriften, Halle 1788. 8. S. 1 u. f. — Ueber das Melodrama, in der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 37. S. 177. und Bd. 38. S. 171. — Eine (sehr unbedeutende) Abhandlung vom Melodrama, bey **T. Huberts** Tamira, Tüb. 1791. 8. — Eine Abhandl. über das dramatisch lyrische Gedicht bey **Fdr. Rambach** Theseus auf Kreta, Leipz. 1791. 8. — — Auch haben wir eine Geschichte der Oper von H. Ebeling, in dem Hannöverschen Magazine. — — Uebrigens finden sich in mehreren von den, bey dem Art. **Drama** angeführten, so wohl theoretischen, als historischen Werken, hieher gehörige Nachrichten. — —

Was die Geschichte der Oper betrift: so wissen zwar alle, daß sie in Italien entstanden ist, und daß sie, ursprünglich, nicht die Gestalt, welche sie jetzt hat, hatte und haben konnte. Indessen ist der Zeitpunkt ihrer Entstehung noch immer nicht ganz ausgemacht. Albertinus Mussatus nähmlich, welchen Muratori ungefähr in das Jahr 1260 setzt, erzählt, in den Proleg. des 9ten Buches seines Werkes, de Gestis Italor. (im 10ten Bde. der Scriptor. Italic. des Muratori) Solere . . . amplissima regum, ducumque gesta, quo se vulgi intelligentiis conferant, pedum, syllabarumque mensuris variis linguis in vulgares traduci sermones, et in Theatris et pulpitis *cantilenarum modulatione proferri.* Ein anderer, vielleicht eben so alter Chronikschreiber von Meyland, sagt, von dem dortigen Theater: Super quo Histriones cantabant, sicut modo cantantur de Rolando et Oliverio. Finito cantu Bufoni, et Mimi in Citharis pulsabant, et decenti motu corporis se circumvolvebant. In ebend. Muratori Antiq. Ital. Med. Aev. Bd. 2. N. 29.) Und hieraus haben nun mehrere Italiener erweisen wollen, daß es schon in diesem Zeitpuncte, musikalische Dramen gegeben. Aber Maffei, der sich in seiner, seinem Theatro Italiano, Ver. 1723. 8. 3 Bd. vorgesetzten Einleitung über die Geschichte des Italienischen Theaters, auf die erste Stelle bezieht, und die Ausschreiber desselben scheinen nicht erwogen zu haben, daß darin gar nicht die Rede von **dramatischer** Behandlung oder Vorstellung der Thaten der Könige und Fürsten ist; sondern daß diese ungefähr so abgesungen worden seyn können, wie — unsre heutigen Bänkelsänger allerhand Heldenthaten absingen; auch wird dieses, durch genaue Erwägung der zweyten Stelle bestätigt. — So viel ist indessen sehr wahrscheinlich, daß die ersteren italienischen, und überhaupt europäischen Dramen, die verschiedenen **Mysterien**, mit Gesang, oder unter Gesang, dargestellt worden sind, ohne daß ich übrigens im geringsten sagen wollte, daß sie eigentlich auf irgend eine Art gänzlich in Musik wären gesetzt gewesen. Verschiedene Stellen aus diesen Dramen selbst, welche Planelli in s. Trattato dell' Opera in Musica, S. 5. A. a. angeführt hat, beweisen es. Das erste, **gänzlich** in Musik gesetzte, oder singend aufgeführte Stück scheint in das Jahr 1480 zu fallen. Joh. Sulpizius sagt nähmlich in der Zueignungsschrift seiner Noten zum Vitruvius an den Cardinal Riari: Tu enim primus Tragoediae, quam nos juventutem excitandi gratia et agere et *cantare* primi hoc aevo docuimus (nam ejusmodi Actionem jam multis saeculis Roma non viderat) in medio foro pulpitum ad quinque pedum altitudinem erectum pulcherrime exornasti. Nun hat zwar Crescimbeni (Istoria della volgar Poesia, Bd. 1. S. 239. Ven. 1731. 4.) das Cantare in dieser Stelle

durch

durch natürliches Declamiren erklären wollen; aber wäre es nichts als dieses; wäre diese Declamation nicht in Noten gesetzt, oder Recitativ gewesen, wie hätte Sulpizius sagen können, daß ejusmodi actionem jam multis saeculis Roma non viderat? Denn theatralisch-dramatische Vorstellungen kannten die neuern Römer schon lange vorher; und das Stück war auch nicht etwan, wie Planelli (a. a. O. S. 5.) will, eine ordentliche Tragödie, ein weltliches Stück, sondern ein geistliches, eine Art von Mysterie, die Bekehrung des H. Paulus, wie es Martinelli in den angeführten Briefen nennt, welcher zugleich sagt, daß die Musik dazu von Beverini gewesen, (S. The Lyric Muse revived in Europe, L. 1768. 8. S. 1. und Bonnets Histoire de la Musique, Bd. 1. S. 256.) wodurch denn auch die Gründe unbrauchbar gemacht werden, auf welchen die Behauptung des Signorelli (Crit. Gesch. des Theaters, Th. 1. S. 341 u. f. deutscher Uebers.) daß höchstens nur die Chöre darin gesungen worden, beruhet. Freylich kann die Musik hierzu aber nicht im Opernstyle, sondern nicht viel anders als canto fermo gewesen seyn; so wie es begreiflich ist, daß bey den, in den damahligen Zeiten, zu solcher Vorstellung erforderlichen Anstalten, dieser Gebrauch nicht sogleich weiter um sich greifen und allgemein und herrschend werden konnte. Von einer andern Seite wurde indessen der Geschmack, Musikalische Unterhaltungen in die damahligen prächtigen öffentlichen Schauspiele, Feste u. d. m. einzuweben, immer größer und allgemeiner; und wahrscheinlicher Weise wurde sie, mit der Poesie verbunden, darin eingewebt. Von dieser Art war, unter andern, das Fest, welches, bey Gelegenheit der Verheurathung des Galeazzo Herzogs von Meyland mit der Prinzessinn Isabella von Arragonien, von Berganzo Botta, im J. 1489 gegeben wurde, und das die Aufmerksamkeit von ganz Europa auf sich zog. (S. Arteagas Gesch. der Ital. Oper, Bd. 1. S. 211. u. f. d. U. der aber aus dem 15ten das 14te Jahrh. macht.) Daß indessen, wie die Encyclopedisten, in dem Artikel Danse theatrale sagen, aus diesem Feste die Oper entstanden sey, ist, wie man sieht, ganz ungegründet. Auch bestand die, in solchen Festen, mit Musik verbundene Poesie, nicht immer aus eigentlichen Dramen, aus einer Handlung; so wie die eigentlichen Dramen, Tragödien, Comödien, oder Possenspiele, auch nicht wieder ganz, sondern nur zum Theil die Chöre darin die Prologen und Epilogen in Musik gesetzt, oder besondre Lieder in die Handlung des Stückes eingewebet, oder zwischen den verschiedenen Acten besondere Handlungen, in welchen Alles gesungen wurde, und die wieder unter sich zusammen hingen, angebracht waren. So scheint z. B. nur ein Theil einer, von Jac. Sannazar geschriebenen, und im J. 1492 zu Neapel vorgestellten Farce (wie der Dichter selbst sein Werk nennt) in eigentliche Musik gesetzt gewesen zu seyn. Das Stück ist allegorisch; die Fröhlichkeit tritt aus dem Tempel des Glaubens, begleitet von drey weiblichen Personen, singend und spielend, hervor. Indessen bildete sich allmählig das sogenannte regelmäßige Drama in Italien; die Calandra wurde ums J. 1598 zu Urbino, ums J. 1514 zu Rom; die Sophonisbe ums J. 1516 zu Rom aufgeführt, nachdem vorher schon die Menechmen des Plautus zu Ferrara im J. 1486 waren aufgeführt worden. (S. Bettinelli risorgimento d'Italia, Bd. 2. S. 250. Ven. 1781. 8. und Signorelli Krit. Gesch. des Theaters Th. 1. S. 351 und 364. deutscher Uebers.) Und es scheint wahrscheinlich, daß dadurch die Ausbildung der Oper aufgehalten worden ist; wenigstens sagt Riccoboni (reflex. histor. et crit. sur les différens theatres de l'Europe, Amst. 1740. 12. S. 30.) „Daß in den ersten zwanzig oder dreyßig Jahren, nach Wiederauflebung des alten Drama, der Gebrauch, Musik unter die theatralischen Vorstellungen einzumischen, gänzlich weggefallen sey.“ Aber freylich widerstand der Reiz dieser Regelmäßigkeit nicht lange dem Reiz der Musik. Um die Mitte des

16ten Jahrhundertes grif die Musik, bey Gelegenheit der damahls herrschenden Schäferspiele auf dem Theater, weiter um sich. Man schränkte sich nicht mehr darauf ein, blos Prologen, Chöre, Zwischenspiele u. d. in Musik zu setzen. Schon im J. 1550 scheint, in dem, zu Ferrara gespielten Sacrificio des Agost. Beccari eine ganze Scene unter Begleitung der Musik gespielt worden zu seyn. (S. Arteaga, a. a. O. S. 209.) Die Arethuse des Alb. Lollio wurde im Jahre 1563. der Sfortunato des Augustino Argenti im J. 1567. von Alfonso della Viola in Musik gesetzt, zu Ferrara aufgeführt. (S. Signorelli a. a. O. S. 389. Bettinelli a. a. O. S. 253. Planelli a. a. O. S. 7 u. f.) Zwar sind diese verschiedenen Schriftsteller nicht ganz darin einig, ob diese ganzen Stücke, oder nur die Chöre darin in Musik gesetzt worden, aber so viel ist gewiß, daß nun der Geschmack am Singespiel sich immer weiter verbreitete. In Florenz wurden im J. 1585 die Intermezzi des Lustspieles Amico fido von Giovanni de' Bardi, durch Aless. Strigio, und Cristof. Malvezzi in Musik gebracht, und mit vielen Maschinenwerk und Verzierungen vorgestellt; auch bestehen die Personen dieser Intermezzo's aus Göttern und Halbgöttern, so, daß das Stück selbst schon der spätern Oper näher kommt. Aber freylich war vielleicht noch nicht die Musik im eigentlichen Opernstyl. Wenigstens war sie es, dem Arteaga zu Folge (a. a. O. S. 219) noch nicht in den, von Emilio del Cavalieri, ums J. 1590 gänzlich in Musik gesetzten Stücken der Laura Guidiccioni. Sie bestand aus nichts als Nachahmungen, Umkehrungen, Wiederholungen, langen Passagen und tausend andern Künsteleyen. Indessen scheint dem Cavalieri denn doch wohl die Ehre der Erfindung des Recitatives zuzukommen (S. Burneys Hist. of Mus. Vol. IV. ch. I.) Und zugleich bildete die Musik sich jetzt, durch die Bemühung mehrerer Florentiner, als des Girol. Mey, Vinc. Galilei, Caccini, u. a. m. zweckmäßig weiter, dergestalt, daß ein, von dem letztern in diesem Zeitpunct, in Musik gesetztes und von dem Giov. Bardi, Grafen von Vernio geschriebenes Intermezzo Combattimento d'Apolline col Serpente, nach dem Arteaga (a. a. O. S. 206. S. 241. Anm. 79. S. 245. S. 337.) zu urtheilen, in Rücksicht auf Musik, gleichsam Epoche machte. Noch mehr aber näherte sich der eigentlichen Oper, oder vielmehr, als die erste eigentliche Oper kann die, auf Veranlassung eben jener Florentiner, von Ott. Rinuccini verfaßte, und von dem gedachten Caccini und von Jac. Peri, in Musik gebrachte, zuerst im J. 1594. in einem Privathause aufgeführte Daphne angesehen werden. Zwar ist das Stück, als Poesie und als Drama, und so gar als musikalisches Drama betrachtet, ein paar Stellen etwann abgerechnet, gerade herausgesagt, ganz erbärmlich; auch kann die Vorstellung unmöglich große Wirkung gemacht haben, denn, dem Burney (a. a. O.) zu Folge bestand das ganze Orchester aus nicht viel mehr als einem Flügel, einer großen Zitter, einer Viol da Gamba, und ein paar Flöten. Aber das Stück war denn doch eigentlich und ganz für Musik geschrieben, und der Dialog wurde darin weder gesungen, noch blos declamirt, sondern eigentlich recitirt; und es hat zugleich mehrere wirkliche Arien (die nicht, wie Planelli u. a. m. gewöhnlich sagen, erst ums J. 1649 von Cicognini eingeführt worden sind.) ob diese Arien gleich nicht den leichtesten neuern Liedern gleichen sollen (S. Burney, a. a. O. Arteaga a. a. O. S. 247.) Ihm folgten, und noch besser ausgeführt, eben dieses Verfassers Euridice, die im J. 1600 zuerst, öffentlich, bey der Vermählung Heinrich des 4ten mit der Maria Medicis gespielt wurde; und hierauf im J. 1608 eben dieses Verfassers Ariadne, von Claudio Monteverde gesetzt. Mit ihnen zugleich erschien das Rapimento di Cefalo des Gabr. Chiabrera; und mit diesem scheint das Abenteurlich-Wunderbare, dessen Rinuccini sich weislich enthalten hatte, zuerst gleichsam Fuß in der Oper gefaßt zu haben. S. Arteaga, a. a. O. S. 311.) Nun wurde der Geschmack

an Werken dieser Art immer grösser und allgemeiner; aber noch blieben sie ein gelegentliches Schauspiel bey Lustbarkeiten; noch hatte man kein ordentliches, mit Rücksicht auf diese Werke, erbautes und eingerichtetes Theater; noch sangen blos eben die Personen, welche sonst den Harlekin, den Doctor und den Pantalon vorstellten (S. Signorelli a. a. O. S. 396.) oder vielleicht gelegentlich Liebhaber; noch wurden im Anfange des 17ten Jahrh. wie man aus der Schrift des Pietro della Valle, Della Musica dell' età nostra, geschrieben im J. 1640, und im 2ten Bde. der Werke des Doni gedruckt, sehen kann, die musikalischen Schauspiele in Italien auf öffentlichen Strasen, auf einem herumziehenden Karren gegeben. Endlich erschien zu Venedig, ums Jahr 1637 auf einem öffentlichen Theater die Andromeda, geschrieben von Benedetto Ferrari, in Musik gesetzt von Franc. Manelli; und nun wurden dort, und in mehrern Orten Italiens ordentliche Opernbühnen eingerichtet, dergestalt, daß Venedig allein deren zuletzt funfzehn gehabt hat. Aber jenes Abenteurlich-Wunderbare, das zu vielen Verzierungen und Maschinerien Anlaß gab, gewann gänzlich die Oberhand; und man schob zugleich in die ernsthaftesten Stücke die possierlichsten Zwischenspiele ein. Einer der ersten Dichter, welcher sich diesem Geschmack am Tragisch-Comischen fügte, ist, dem Crescimbeni zu Folge (a. a. O. S. 295.) Ottavio Tronsarelli gewesen. Nach dem Arteaga (a. a. O. S. 324) war es Hiac. And. Cicognini. Und ein, wegen der Maschinerie vorzüglich berühmtes Stück ist La Divisione del mondo, von Giul. Ces. Corradi, in Musik gesetzt von Giov. Legrenzi, und gespielt zu Venedig im J. 1675. Nun wurde die Poesie, oder das Stück selbst, blos Nebenwerk. Unter den vielen Arbeiten dieser Art, die zum Vorschein kamen, sind die bessern von Andr. Salvadori, Prosp. Bonarelli, und Girol. Preti. Wer begierig ist, die Verfasser der übrigen vielen Misgeburten, welche sich bis zur Erscheinung des Apostolo Zeno auf dem italienischen Theater erhielten, kennen zu lernen, kann sie zum Theil in des Quadrio Stor. e rag. Bd. 3. Th. 2. S. 461 u. f. finden. **Silvio Stampiglia** war indessen, dem Signorelli (a. a. O. Th. 2. S. 189.) zu Folge, bereits ein guter Vorgänger des Zeno; er befreyte die Oper von der lächerlichen Vermischung des Ernsthaften und Komischen, von den allzu verwickelten Begebenheiten und dem Ueberfluß der Maschinen; er brachte mehr Zusammenhang in das Ganze, worin ihm, indessen, schon C. M. Maggi und Franc. Lemene zuvor gegangen waren. Sein bestes Stück ist die Caduta dei Decemviri. Auf den poetischen Ausdruck verwandte er Sorgfalt, obgleich sein Styl sonst pretiös ist, und seine Stücke alle eine doppelte Liebesintrigue haben. Wenn das erste erschien, weiß ich nicht; der Dramaturgie des Lione Alacci zu Folge sind sie alle jünger, als die Werke des Zeno, woferne nicht der gänzlich darin vergessene Turnus desselben älter gewesen ist. Uebrigens führte weder Er, noch Apost. Zeno, den Gebrauch ein, die Stücke glücklich zu schließen. Dieser Gebrauch ist so alt, als die Oper. — Das erste Stück des Apost. Zeno († 1758) Gl' inganni felici ist vom J. 1695. Er versuchte die Oper regelmäßiger zu machen, und wollte sie dem Trauerspiele der Griechen näher bringen; er verließ also die Götter, und Wunderwelt gänzlich; und gab der italienischen Oper die Gestalt, welche sie jetzt hat; aber sein Styl ist matt und nicht so musikalisch und leicht und natürlich, als der Styl des Metastasio. Seine Werke sind, Ven. 1744. 8. in 10 B. erschienen; französ. hat Bouchard, Par. 1757. 12. 2 Bände; und Pet. Obladen die biblischen Stücke, 17 an der Zahl, Augs. 1760. 8. deutsch herausgegeben. — **Piet. Jac. Martelli** († 1727. Auch von ihm sind einige erträgliche Dramen, als Il Perseo vom Jahre 1697. Apollo geloso, die Musik von Ant. Perti, geschrieben 1698; Gli Amici, die Musik von Pirro Albergati, im J. 1699 da.) — **Stef. Ben. Pallavicini** († 1742. Opere,

Opere, Ven. 1744. 8. 4 Bd. enthalten einige erträgliche Opern.) — Carlo Rolli († 1762. In s. Poetici Componimenti, Ven. 1761. 8. 3 Bd. finden sich verschiedene ganz gute Opern.) — Carlo Frugoni († 1767. In s. Opere Parma 1779. 8. 9 Bd. sind Medoro und einige Opern mehr.) — Piet. Metastasio († 1783. Seine erste dramatische Arbeit war das Trauerspiel Giustino; und die erste seiner gespielten Opern die Didone abbandonnata, welche Dom Sarri setzte, und die im J. 1724. zu Neapel aufgeführt wurde. Seine Werke sind verschiedentlich gesammelt, als Tur. 1757 u. f. 8. 14 Bde. Par. 1780 u. f. 4, und 8. 12 Bde. mit K. Ven. 1781. 8. 13 Bde. Liv. 1782. 12. 12 Bde. Lucca 1790. 8. 8 Bde. Eine Scelta, Lond. 1787. 12. 7 Bde. Bey der erstern Ausgabe findet sich eine große Abhandlung von Raineri Casalbigi, worin die Verdienste des M. um die Oper entwickelt werden, und welche H. Hiller, bey s. Schrift, Ueber Metastasio, Leipz. 1786. 8. zum Grunde gelegt hat. Ein anderes, ihn betreffendes Werk findet sich in den Opusc. des Giov. Ag. Zeviano, Verona 1787. 8. unter der Aufschrift Metastasio Maestro. Auch Goldoni handelt in s. bekannten Memoires, Bd. 1. S. 329 von seinen und des Apost. Zeno Verdiensten, und ausführlich im 11ten Kap. s. Geschichte der Italien. Oper, Bd. 2. S. 65 u. f. d. d. Uebers. Von seinen Lebensumständen gab zuerst H. v. Retzer in dem deutschen Museum, Jahrg. 1783. Monat Februar. Nachricht, welcher Versuch auch Wien 1783. 8. französisch gedruckt wurde. Ausführlicher handeln davon Sav. Mattei in den Memorie per servire alla vita di Metastasio, 1785. 8. wobey sich auch historische Nachrichten über die Oper überhaupt finden; Carlo Cristini, in einer, den Ausgaben von Nizza und Turin beygefügten Vita, und Franc. Sastres, bey der zu London erschienenen Scelta. Wenn das höchste Verdienst des Operndichters darin besteht, daß der Bau seiner Verse harmonisch ist: so hat Metastasio es erreicht; aber, wenn der Inhalt dieser Verse auch in Betracht kommt: so sind sie zwar, in so fern Metastasio selbst sie spricht, immer gut, nur zuweilen im Munde seiner Personen so unnatürlich, wie es sich nur denken läßt, wozu vorzüglich die, von den Personen, zur Bezeichnung ihres Zustandes gebrauchten Gleichnisse gehören. Richelet hat, Par. 1751 u. f. seine Werke in das Französische in 12 Duodezbänden; Joh. Ant. Koch sie, Wien 1774 u. f. in das Deutsche, in 8 Octavbänden (jämmerlich) und J. Hoole mehrere ins Engl. 1767. 8. 2 Bde. übersetzt. — Vit. Amad. Cigna (In seinen Poesie per Musica, Tor. 1762. 12. sind verschiedene ziemlich kahle Opern. Seine Iphigenia, die beste von allen, ist nicht in dieser Sammlung, sondern einzeln, ebend. 1761. 8. gedruckt.) — Carlo Giuſ. Lanfranchi Rossi (Opere drammatiche, Fir. 1766. 8. Der Opern darin sind drey.) — Ant. Landi (Raccolta di Poesie teatrale, Fir. 1771. 8. 3 Bd. Der Opern sind darin achte, und alle mittelmäßig.) — Raineri Casalbigi (Poesie, Livorno 1766. 8. 2 Bd. Seine beyden Opern, Alceste und Orpheus sind schwache Nachahmungen des Metastasio.) — Migliavacca (Thetis und Armide.) — Coltellini (Almeria und Antigona.) — — Was die Opernmusik anbetrift: so machte diese, anfänglich, nur wenige Fortschritte in Rücksicht auf musikalischen Ausdruck. Zwar setzte Cl. Monteverde (1620) sich über die, damahls herrschenden, ängstlichen Vorschriften, und spitzfindigen musikalischen Lehren zum Theil weg; aber die Grundsätze der Kunst selbst waren noch zu wenig durchdacht und geläutert, als daß er es, bis zu einem gewissen Grade von Vollkommenheit hätte bringen können. Und der größte Theil seiner Nachfolger verfiel immer in zweckwidrige und zum Theil sinnlose Mahlereyen. Endlich gegen das Ende des 17ten Jahrhundertes wurde die Musik aus einer bloßen Zusammensetzung von Accorden allmählig wieder eine wirklich nachahmende, d. h. die Leidenschaften ausdrückende Kunst. Das

Zeit-

Zeitmaß nahm nach und nach einen regelmäßigen Gang, der Tact wurde genauer und bestimmter, dergestalt, daß die Fortschreitungen der Bewegung und des Zeitmaßes ungleich deutlicher, und so das Recitativ, welches bis dahin mit dem Gesang vermischt, oder doch nicht genug davon unterschieden war, endlich eine Gattung für sich wurde, und seine eigene Form und Schönheit erhielt. Den Anfang hiezu machten Cassati, Aless. Melani, Segrenzi, Colonna, Giovb. Bassani; ihnen folgten im Anfange dieses Jahrhundertes die größern Harmonisten, Th. Albinoni, Ant. Caldara, Giov. Bononcini, Pier. Sandoni, u. a. m. Aber zur Vollkommenheit wurde der Ausdruck erst durch Al. Scarlati und Leon. Leo gebracht. Die Arien in ihren Compositionen, fangen schon an, mit gehöriger Annehmlichkeit, Melodie, und voller, glänzender Begleitung zu erscheinen; der Gang derselben ist lebhafter und geistvoller, als vorher, und der Unterschied zwischen dem Recitativ und dem eigentlichen Gesang dadurch merklicher geworden. Die Noten und Zierrathen sind mit so vieler Mäßigkeit vertheilt, daß sie der Schönheit der Arie nichts benehmen. Leon da Vinci (1725) vervollkommnte das so genannte obligate Recitativ; und wurde das Muster unsrer Graun und Hasse; indessen übertraf ihn vielleicht darin noch Rinaldo da Capua (1740) durch den geschickten und ausdruckvollen Gebrauch, welchen er von den Instrumenten machte; und Nic. Porpora brachte eine bewundrungswürdige Leichtigkeit in den Gesang. Endlich trat der Ritter Gluck gleichsam mit einem neuen Systeme auf; er suchte die theatralische Musik von den, ihr vorgeworfenen Unwahrscheinlichkeiten zu befreyen, suchte zwischen Worte und Modulation ein genaues Verhältniß zu bringen, und seinen Compositionen einen hohen und tragischen Character zu geben. Seine Grundsätze hat er in der Vorrede zu s. Alceste, Wien 1769 bekannt gemacht, aus welcher Planelli sie, in s. angeführten Trattato S. 148 aufgenommen hat; und seine Arbeiten sind bekannt. Sein Verdienst getraue ich mir nicht zu bestimmen. So viel ist gewiß, daß, besonders in Frankreich, seine Behandlung der Oper eine große Sensation erweckte, und eine Menge Schriftchen veranlaßte, welche in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Musik, S. 180 u. f. angeführt sind, und wozu noch das Probleme qui occupe la Capitale de la Monarchie françoise, si Gluck est plus grand Musicien que Piccini, Par. 1777. 8. und H. Forkels eigenes Urtheil, im 1ten Bd. S. 116 f. Musikal. Bibliothek gehört. So viel von der Geschichte der Opernmusik überhaupt. Aber ausser den bereits angeführten Componisten italienischer Opern sind deren noch bekannt, unter den Italienern: Adolfati — Pirro Albergati — Gius. Aldrovandini — Gaet. Andreozzi — Pasc. Anfossi — Franc. Araya — Flor. Aresti — Astaritta — Carl Badia — Andr. Bernasconi — Ferd. Bertoni — Bianchi — P. Biego — Gius. Boniventi — Marcant. Bononcini — Giov. And. Boretti — Giovb. Borghi — Boroni — Frc. Brusa — Mar. Buini — Caffaro — Giovmar. Capilli — Dan. Castrovillari — Franc. Cavalli — Marc. Ant. Cesti — Fortunato Chelleri — Cherubini — Piet. Chiarini — Franc. Ciampi — Joach. Cocchi — Carlo Coltellini — Franc. Conti — Bart. Corbans — Giovm. Costa — Ant. Draghi — Durante — Giov. Ferrandini — Bened. Ferrari — Jgnat. Fiorillo — Pet. Franceschini — Dan. Freschi — Dom. Gabrieli — Ant. Galeazzi — Bald. Galuppi — Franc. Gasparini — Mich. Ang. Gasparini — Ab. Gatti — Geminiani — Gem. Giacomelli — Giu. Giordani — Gossec — Carlo Grossi — Piet. Guglielmi — Nic. Jomelli — Giovbat. Lampugnani (1736. War der erste, welcher neue Vortheile von der Instrumentalmusik zu ziehen suchte, und folglich Erfinder des neuen Geschmackes, den Gesang gleichsam unter jener zu ersticken; bey ihm herrscht in-

dessen noch die Stimme über das Orchester.) — Gaet. Latilla — Giov. Legrenzi — Locatelli — Ant. Lotti — Franc. Luzio — Franc. Majo — Mancini — Franc. Manelli (setzte 1637 die erste öffentliche Oper zu Venedig) — Gen. Manna — Vinc. Martin — Andr. Mattioli — Cl. Merulo (einer der ersten Operncomponisten, welcher die in Venedig dem König Heinrich dem 3ten von Frankreich in J. 1574 zu Ehren gegebene Oper in Musik brachte.) — Millico — Mich. Mortellari — Teof. Organi — Giuf. Mar. Orlandini — Ant. Pacelli — Giuf. Ant. Paganelli — Giovar. Pagliardi — Giov. Paisello — Carlo Pallavicino — Caj. Ant. Pampani (Einer der Nachahmer des Lampugnani, welcher die Instrumentalmusik auf Kosten der Stimme erhob.) — Paradies — Giovdom. Partenio — Dav. Perez — Giovb. Pergolese — Jac. Ant. Perti — Giovb. Pescetti — Nic. Piccini — Piet. Rom. Pignatra — Jerome Polani — Carlo Frc. Pollarolo — Ant. Pollarolo — Giuf. Porsile — Giov. Porta — Luc. Ant. Predieri — Piccini (Scheint das gewöhnliche Da Capo wieder verbannt zu haben, hat aber dagegen angefangen, die Arien in der Manier des Rondo zu bearbeiten.) — Jac. Rampini — Alb. Ristori — Frc. Rossi — Giovb. Rovetta — Giovmar. Ruggeri — Bern. Sabbatini — Ant. Sacchini — Franc. Sacrati — Ant. Salieri — Dom. Sarro — Giuf. Sarti — Ant. Sartorio — Giuf. Scarlati (J. s. Opern soll sich bey den Arien das erste Da Capo finden; wenigstens findet es sich, bey den mehrsten in seiner, im J. 1693 gespielten Teodora. Nach dem Arteaga (a. a. O. Bd. 2. S. 262) gab indessen der Sänger, Bald. Ferri, aus Perugia, dazu die Veranlassung.) — Caj. Schiassi — Giuf. Scolari — Semis — Tartini — Terradellas — Giovb. Tommasi — Marc. Ant. Tornioli — Giuf. Fel. Tosi — Ant. Tozzi — Th. Trajetta — Marc. Uccellini — Giov. Varischino — Giuf. Vignati — Ant. Vivaldi — Ant. Zanettini — Piet. Andr. Ziani — Marc. Ant. Ziani — und v. a. m. — —

Von deutschen Meistern: J. C. Bach — Joh. Jos. Fux — Georg Friedr. Händel — Holzbauer — J. A. Kozeluch — Jos. Mislimeczek — Naumann — F. Reichardt — u. a. m. — —

Daß die Ausführung, oder Aufführung dieser Opern, ursprünglich, in den Händen der gewöhnlichen Komödianten war, oder, daß sie nur von Liebhabern gespielt wurden, ist bereits bemerkt worden. Aber sehr bald wurden eigene Personen dazu gezogen. Anfänglich ließ man die Diskantparthien von Knaben singen. Der Gebrauch, dazu Menschen zu verstümmeln, und die Menschheit zu schänden, um das Vergnügen, vermeintlich, dabey zu vergrößern, wurde, indessen, schon im Anfange des 17ten Jahrhundertes Mode, und hat sich bis jetzt erhalten. Die ersten, bekannt gewordenen Geschöpfe dieser Art sind Guidobaldo, Campagnuola, M. Ant. Gregori, Angelucci, und Lor. Vittori. Und, die anfänglich von jungen Mannspersonen gespielten Weiberrollen wurden auch, vielleicht noch früher, mit Frauenzimmern besetzt. Endlich errichtete man zu Modena, Genua, Venedig, Rom, Florenz, u. a. O. m. ordentliche Sängerschulen; die berühmtesten derselben sind aber zu Bologna und Neapel gewesen. Von diesen verschiedenen Sängern sind die berühmtesten: Giov. Frescobaldi — Marc. Ant. Pasqualini (1634) — Giovb. Bolli — Vinc. Piccini — Giorgio Martinelli — Giuf. Cenci — Ant. Riccardi — Carlo Andr. Clerici — Giuf. Caccia (1670) — Giac. Vinarelli — Lodovico — Falsetto gen. Verovio Ottaviuccio — Bianchi — Lorenzini — Giovannini — Mari — Ant. Cottino — Giamb. Maggi — P. Castelli — M. Ant. Origoni — Piet. Paolo Benigni (1692) — Piet. Baratti — Franc. Castelli — Franc. Bardi — Ant. Predieri — Vinc. Dati — Giovb. Buzzoleni (1701) — Bart. Donadelli — Giuf. Acquino — Matteo Sassani — Ant. Borsini — Andr. Franchi — Nic. Paris — Giamb.

Giamb. Franceschino — Valer. Pellegrini — Faustino Marcheti — Giamb. Roberti — Fres. Ant. Pistocchi (gründete die Bolognesische Schule.) — Giamb. Speroni — Rin. Gherardini — Gianm. Ferrari — Ant. Bisoni — Ant. Pischini — Luigi Astorga — Giuf. Marsilis — Giuf. Galloni — Giuf. Strada — Nic. Grimaldi — Frc. Carli — Stef. Romani — Franc. de Grandis († 1738) — Mich. Selvatici (1700) — Piet. Moggi — Alesf. Besozzi — Giamb. Carboni — Piet. Sbaraglia — Ant. Pasi (Ihm schreibt Arteaga, a. a. O. Bd. 2. S. 35. den Verfall des neuern Gesanges zu.) — Girol. Santapaulina — Ant. Bernachi — Ant. Raff — Giov. Tedeschi — Giamb. Mancini — Carlo Carlani — Pio Fabri — Bartol. Faentino — Minelli — Cortona — Manteucci — Sifaci — Senesini — Boschi — Cuzzoni — Visconti — Lud. Mingoni — Gaet. Berenstadt (1720) — Gaet. Orsini — Giov. Ossi — Fr. Borosini — Giul. Albertini — Andr. Pacini — Bald. Ferri — Carlo Ric. Broschi, Farinello gen. — Giov. Carestini (1730) — Mar. Niccolini — Gaet. Pomp. Basteris — Giuf. Appiani — Agost. Fontana — Fel. Salimbeni — Fel. Monticelli — Caiet. Majorana, Caffariello gen. — Fil. Finacci (1740) — Joach. Conti, Giziello gen. Nic. Reymella — Giuf. Tibaldi — Fil. Elisi — Em. Cornachini — Giov. Manzoli — Luca Fabris — Caiet. Guadagni — Carlo Nicolini — Ferd. Tenducci — Carlo Concïolini — Giuf. Millico — Ven. Ranzini — Giuf. Cicognani — Ant. Muzio — Gasp. Pacchiarotti — Seb. Folicaldi — Marchesi — Roncaglia — Consoli — — **Sängerinnen:** Cat. Martinelli († 1608) — Murancesi — Cat. Forti — Ant. Negri Tomi — Vitoria und Giulia Lolli — Caccini — Sofonisba — Camilluccia — Moretti — Laodamia del Muti — Valeri — Campana — Adriana — Diana Mar. Testi (1680) — Cl. Cresimoceni — Laura Fredi — Barb. Riccioni — Alba Chelleri — Anna Signoni — Marg. Suini — Mar. Tini — Diam. Scarabelli — Vict. Tarquini — Liv. Nanini — Lucr. Andre (1700) — Angel. Raparini — Elen. Scio — Santa Marchesini — Marg. Durastanti — Cl. Stella Cenachi — Santa Stella — Agatha Landi — Liv. Costantini — Ant. Amerighi — Faustina Bordoni Hasse — Mar. Negri — Mar. Bensi — Vict. Tesi — Franc. Cuzzoni Sandoni — Mar. Laurenzani Conti — Luc. Fachinelli — Cat. Aschieri (1730) — Anna Negri Tomi — Cat. Visconti — Isab. Cantini — Cam. Mattei — Catar. Astrua — Ther. Alouzzi — An. Medici — Mariana Bulgarini — Rosa Tartaglini Tibaldi — Cath. Gabrieli — Luc. Agujari — Anna de Amicis — Ant. Bernasconi — Bonasini — Mar. Balducci — Chiavacci — Mar. Tadt — Franc. Danzy Le Brun — u. v. a. m. — —

Ferner gehören hierher noch die berühmtesten **Theatermahler**, als: Bald. Peruzzi († 1536) Bastiano, Aristotile gen. († 1551) Bartol. Neroni (1579) Camillo Mariani († 1611) Giul. Parleccioli (1649) Nic. Sabattini (1638. in welchem Jahre er die Pratica di fabbricar Scene e Machine, Rav. 4. herausgab.) Angelo Colonna (1660) Agost. Metelli († 1660) Felice Boselli (1673) Ipp. Mazzarini (1679) Lod. del Basso (1684) Giac. Capriotti (1685) Dom. Santi († 1694) Tom. Bezzi (1702) Dom. Mauro (1706) Stef. Orlandi und Giuf. Orsani (1708) Girol. und Ant. Mauri (1722) Carlo Giuf. Carpi († 1730) Giovach. Pizzoli († 1733) M. Ant. Chiarini († 1730) Pomp. Aldrovandini († 1735) Tom. Aldrovandini († 1736) Ferdinando Galli Bibiena († 1743) Giamb. Medici und Giov. Dom. Barbieri (1743) Francesco Galli Bibiena († 1760) Piet. Righini — Giuseppe Galli Bibiena — u. v. a. m. — —

Die berühmtesten **Maschinisten**, als: Buonamico de Cristofano († 1340) Fil. Bruneleschi (1444) Timante Buonacorsi († 1566) Bald. Lancia (1569) Franc. Monaldo

naldo (1590) Gugl. Fava (1600) Giov. Guidotti (1615) Giul. Parigi (1615) Giamb. Balbi (1651) Franc. Guitti (1651) Carlo Pasetti (1660) Giamb. Barbieri (1660) Frc. Rivani (1680) Gasparo und Pietro de'Mauri (1680) Carlo Draghi (1680) Giac. Torelli (1690) Piet. de' Zorzi (1690) — —

Uebrigens handeln, ausser den bey dem Drama angeführten allgemeinen Geschichtschreibern der Bühne, und den vorher schon angeführten Schriftstellern, von der Geschichte der Oper in Italien, oder liefern dazu Beyträge: Le Glorie della poesia e della Musica . . . Ven. (1730) 12. (Ein chronologisches Verzeichniß der Opern, sammt den Nahmen ihrer Verfasser und Componisten, welche seit dem J. 1637. bis zum J. 1730. in Venedig aufgeführt worden.) — Der 3te Band des Essai sur la Musique, Par. 1780. 4. enthält im 4ten Kap. ein Verzeichniß italienischer Componisten; im 5ten ein Verzeichniß der ital. Operndichter; im 6ten Kap. ein Verzeichniß der berühmten Sänger und Sängerinnen. — Serie chronol. dei Drammi recitati sui publ. Teatri di Bologna, dall' anno 1600 sino al corrente 1737. Bol. 1737. — Indice degli Spectacoli teatrali dell' anno 1780 e del Carnevale 1781. . . Milano 1781. 12. — Ein Verzeichniß Ital. Sänger und Sängerinnen, welche, vom J. 1700 bis auf unsre Zeiten geblüht haben, findet sich in dem Musikal. Almanach für das J. 1783. S. 76. — Almanaco critico perpetuo ad uso di quei, che intervengano a i Teatri . . . Ven. 1785. 12. — —

Geschichte der **Oper in Spanien**: Daß die spanischen Dichter sehr frühzeitig Musik und Lieder in ihre Stücke einwebten, ist bekannt. Die Stücke des Cueva wurden mit Intermezzo's, welche aus Gesang bestanden, gespielt. Wenn aber die eigentliche Oper, oder ganze Singspiele zuerst dort eingeführt worden, weiß ich nicht. Aus den Reisen der Gräfinn d'Aunoy (S. 39 d. d. Uebers. Leipz. 1695. 12.) erhellt, daß deren schon dort im vorigen Jahrhunderte gespielt wurden; aber es waren französische mit der französischen Musik. Das erste Originalstück ist, meines Wissens, die Lira de Orfeo, Mad. 1719 von Augustin di Montiano, nicht, wie Signorelli mit seiner ungewöhnlichen Unwissenheit sagt, die, erst 1776 erschienene Briseida des La Cruz. Das letzte mir bekannte ist Angelico y Medoro von Huerta. Uebrigens hat der Hof zuweilen eine italienische große Oper unterhalten. — —

Geschichte der **Oper in Frankreich**. Frankreich erhielt die Oper aus Italien, und hat sie, im Grunde, so gelassen, wie es solche erhielt; das heißt, man schöpfte damahls in Italien die Gegenstände dazu aus dem Reiche der Phantasie, und schöpft sie noch jetzt in Frankreich größtentheils daraus. Der Card. Mazzarin ließ nähmlich im J. 1645. Sänger und Sängerinnen, und auch einen Theil der Musiker aus Italien, zur Vorstellung der finta pazzia von Giac. Torelli, in Musik gesetzt von Giul. Strozzi, nach Paris kommen, und das Stück, das aus der Schäferwelt genommen ist, vorstellen. Hierauf folgte im J. 1647. der Orpheus von Zarlino. Die Gattung hatte gefallen; und Musik und Decorationen wurden nun in französische Originalstücke hineingezogen. Im Jahre 1650 wurde die Andromeda des Corneille aufgeführt, welche mancherley Maschinenwerk erfodert, und mit Musik verbunden ist; im J. 1651 das Ballet Cassandra, von Benserade; und im J. 1659 eine Pastorale von Perrin, gänzlich in Musik gesetzt von einem französischen Tonkünstler Cambert; aber nur in einem Privathause. Bey der Vermählung des Königes, im J. 1660, wurde wieder ein italienisches Stück, Ercole amante, gegeben. Um diese Zeit ungefähr wurde, bey dem Marquis von Sourdac, Alex. de Rieur, das Toison d'or des Corneille vorgestellt, und dadurch, und die Kenntnisse des Marquis, der Grund zur Vollkommenheit der Opernmaschinen gelegt. Im J. 1661 erschien Perrin wieder mit einer, von eben dem Cambert in

Musik gesetzten Pastorale, Ariadne; aber das Stück blieb liegen, bis er endlich mit dem Marq. Sourdac, und Cambert zusammen, im J. 1669 das Privilegium zu einer französischen Oper, unter dem Nahmen einer Academie de Musique, erhielt. Das erste gegebene Stück war seine Pastorale, Pomona, in fünf Aufzügen, das im J. 1671 gespielt wurde, wozu Beauchamp die Tänze gemacht hatte, und worin Mselle Cartilly, und die Herren Beaumaville, Rossignol, Clediere, Tholet, Miracle, als die ersten französischen Sänger und Sängerinnen, erschienen. Schon im Jahre 1672 erhielt Lully die Direction, und gab schon in diesem Jahre die Fêtes de l'amour et de Bacchus von Quinault, worin einige der vornehmsten Herren des Hofes mittanzten. Im J. 1673 wurde das erste große Stück des Phil. Quinault († 1688) Cadmus und Hermione, aufgeführet. Die sämmtlichen Werke dieses Dichters sind, Par. 1715. 12. 5 Bd. 1739. 12. 5 Bd. Par. 1778. 12. 6 Bd. (mit einer Lebensbeschr. des Dichters, worin zugleich Nachrichten von dem Ursprung der Oper gegeben werden, von Bocheron) gedruckt. Nächst ihm haben französische heroische Opern geschrieben: Mich. Le Clerc († 1691) Mich. du Boullay († 1696) Cl. Boyer († 1698) Jean Fr. Duche († 1704) Th. Corneille († 1709) Jean de Vise († 1710) J. Gilb. Campistron († 1723) Jos. de la Font († 1725) Ant. Houdard de la Motte († 1731. Brachte durch engere Verbindung des Tanzes mit der Oper eine größere Mannichfaltigkeit und mehrere Reize hinein Oeuvr. P. 1754. 12. 10 Bde.) Ant. de la Roque († 1744) Sim. Jos. Pellegrin († 1745) Jos. de la Grange Chancel (Oeuvr. Par. 1746. 12. 2 Bd.) Fleury († 1746) de la Marne († 1747) Ant. Danchet († 1748) Louis Fuzellier († 1752. Seiner für die ernsthafte Oper gelieferten Stücke sind überhaupt sechzehn.) Chr. Ant. de la Bruere († 1754. Sein Dardanus ist, meines Bedünkens, nächst den Stücken des Quinault, eine der besten französischen Opern.) Louis de la Serre († 1756) Bern. de Fontenelle († 1757) Louis Cahusac († 1759) Ph. Ch. Roy († 1764) Ant. Alex. Henri Poinsinet († 1769. Seine Ernelinda, so schlecht sie ist, gesetzt von Philidor, und gespielt im J. 1767. öfnete, wie ein französischer Kunstrichter sich ausdrückt, den Franzosen zuerst die Ohren, in Ansehung der großen Opernmusik.) Aug. Par. de Moncrif († 1770) Pierre Nic. Brunet († 1771) Frcs. Arouet de Voltaire († 1778) Bernard († 1780) Bailli de Rollen († 1786. Er brachte unsern Gluck im J. 1774. nach Paris, und schrieb für ihn die Iphigenie en Aulide, deren Wirkungen auf die Franzosen bekannt sind.) Moline (Auch er arbeitete für Gluck Orphée et Euridice.) — Le Fuel de Merlcourt — Thomas — Guyard (Iphigenie en Tauride, für Gluck im J. 1778.) — Roch. de Chabannes — Pitra — Le Boeuf — Gersain — Deriaux — Joh. Frdr. Marmontel (Seine Umarbeitungen einiger Stücke des Quinault haben vielleicht größern Werth, als seine eigenen Opern. Mit s. Dido, ums J. 1783 wurden die Opera comiques decorés vereint. S. die Mem. de Goldoni, Bd. 3. S. 280.) — Des Fontaines — Le Franc. de Pompignan — St. Mart — Guilard — Chabanon — Chabanon de Maugris — Du Breuil — u. v. a. m. — —

Die Musik zu diesen Opern ist gesetzt, von Cambert († 1677) Jean Bapt. de Lully († 1687) Marc. Ant. Charpentier († 1702) Bouvard († 1706) Pasc. Colasse († 1709) Marin Marais († 1718) Bertin (1719) Salomon († 1731) La Coste (1732) Mich. Monteclair († 1737) Jean Jos. Mouret († 1738. Er war, nach dem, was Rousseau sagt, der erste, welcher sich dem italienischen Geschmack in den Arien zu nähern suchte.) Andr. Campra († 1740) Henri Desmarets († 1741) Ch. Hubert Gervais († 1744) Mich. de la Barre († 1744) Andr. Destouches († 1749) Brassac (1750) Jos. Nic. Royer († 1755) Frcs. Colin de Blamont († 1760) Bern. de Buri (1765) Jean Phil. Rameau († 1767. Das erste von ihm gesetzte Stück war Hippolyte und


Aricie

Aricie von dem Abt Pelegrin im J. 1733. und was seinen Ruhm sehr hob, war Castor und Pollux, von Bernard im J. 1747.) G. Jos. de Mondonville († 1771) Frcs. Rebel († 1775.) — Monsigny — Mereau Mouret — Mondonville — Philidor Triol — Granier — La Borde — Desaugiers — Coudeille — Le Moyne — Frcs. Francoeur — Ant. d'Auvergne — Berton — Et. Jos. Floquet — Chev. d'Herbain — Rodolphe. — — Von Ausländern: Giov. Stut. Batistin — Andr. Gretry — Ritter Gluck — Cossée — Piccini — Mayer — Sacchini — Edelmann — Salieri — Vogel. — — Uebrigens liefern besondere Beyträge zur Geschichte der Oper in Frankreich: Requete servant de Factum pour Henry Guichard . . . contre B. Lully et Seb. Aubry, Par. (1671.) 4. — Memoires de Guichard contre Lully et de Lully contre Guichard, Par. 1675. 4. (Gehören nur in so fern hieher, als sie Lully's Gesch. betreffen.) — Lettres historiques sur l'opera de Paris ums J. 1722. — Titres concernans l'Acad. Roy. de Musique, Par. 1731. 12. — **Du Gerard** (Tables chronol. des pieces de l'opera, Par. 1733. 8.) — **Ungen.** (La Constitution de l'opéra, Amst. 1736. 8.) — **Dupuy** (Lettre sur l'origine et le progrès de l'Opera en France, im 6ten Bde. der, von Philippe herausgeg. Amusemens du coeur et de l'esprit, Haye 1741 u. f. 12. 18 Bde.) — **Ungen.** (Recueil de pieces pour et contre, concernant l'affaire de Mll. Petitpas, Par. 1741. 12.) — **Montdorge** (Reflex. d'un Peintre sur l'opera, Haye 1743. 12.) — **Anne Gab. Meusnier de Kerlon** (Code lyrique ou Reglement de l'opera, Par. 1743. 12.) — Diese Schrift veranlaßte zwey andre von Ungenannten, als Lettre au sujet du Code lyrique und Requete de deux Actrices de l'opera à Momus, avec son ordonnance au sujet du Code lyrique, 1743. 12. — **Louis Pet. de Bachaumont** (Mem. sur le Louvre la place de Louis XV et *l'opera*, Par. 1750. 12. 1752. 8.) — In diesen Zeitpunct fallen die verschiedenen Streitigkeiten über die französische und italienische Opernmusik, die, da sie durch die komische Oper veranlaßt wurden, bey dem Art. Operette zu suchen sind. — **Bernard de Noinville** (Histoire du Theatre de l'opera, Par. 1753. 8. 2 Th. Verm. unter dem Titel, Hist. de l'Academie Royale de Musique en France . . . . Par. 1757. 8. 2 Th.) — In dem 1ten Bde. der Marpurgischen Histor. krit. Beytr. S. 181. findet sich eine Nachricht von der Oper und dem Concert spirituel in Paris; und in dem 2ten Bde. S. 232 u. f. ein Chronologisches Verzeichniß der seit 1645 bis 1652 in Paris aufgeführten Opern. — **Vente**, ein Buchhändler (Etat actuel de la Musique de la Chambre du Roi, et des trois Spectacles de Paris, Par. 1760. 12. S. die France litter. Ob dieses Verzeichniß regelmäßig; und wie lange es fortgesetzt worden ist, weiß ich nicht. H. Forkel, in s. Allg. Litterat. der Musik führt noch eines v. J. 1777. an.) — **Noverre** (Bemerkungen über die franz. Opernmusik, im 1ten Bde. S. 260. der Hamburgischen Unterhaltungen.) — Reflex. sur l'opera, Par. 1776. 12. (Der Verf. schlägt, zur Verbesserung derselben, die Anlegung von Singeschulen vor.) — Lettre d'un Amateur de l'opera à Mr. . . . Amst. 1776. 8. (Ueber die Einrichtung und Verwaltung der Oper.) — Examen des causes destructives du Theatre de l'opera, et des moyens qu'on pourroit employer pour le retablir, Par. 1776. 8. — In dem, vor der Ausgabe der Oeuvres de Quinault vom J. 1778. befindlichen Lebensbeschr. desselben, wird von der Gesch. der frz. Oper gehandelt. In des H. **La Borde** Essai sur la Musique findet sich im 1ten Bde. S. 393 u. f. Nachr. von der franz. Oper überhaupt; im 8ten Kap. des 3ten Bds. S. 375. ein Verz. von französischen Komponisten; und im 4ten Bde. S. 1 u. f. ein Verzeichniß von den franz. lyrischen Dich-

Dichtern. — **Ungen.** (Disc. en faveur du Theatre contre les usurpations de l'opera, Amst. 1780. 8. Gegen die, durch Gluck bewirkte Umschaffung der frz. Trauerspiele in Opern.) — **Wekhrlin** (Ueber die Opera zu Paris, im 4t. Bd. S. 135 f. Chronologen.) — Observat. sur l'opera Chimène de MM. Guillard et Sacchini, . . . im Journ. Encycl. vom J. 1784. May S. 81.) — **J. F. Reichard** (An das Musikal. Publ. f. franz. Opern, Tamerlan und Panthee, betreffend, Hamb. 1787. 8.) — **Mdsell. Rosette Creptar** (Mem. sur la Musique actuelle, im Journ. Encycl. v. J. 1789, May S. 506.) — — **Sammlungen französischer Opern:** Rec. général des Opera, repres. p. l'Acad. Roy. de Musique, Par. 1703-1745. 12. 16 Bde. — Rec. des Opera fr. Amst. 1712. 12. 13 Bde. — Eine ähnliche Samml. Par. 1726. 12. 13 Bde. — — S. übrigens die, bey dem Art. **Drama**, S. 720 u. f. angezeigten, von der Geschichte des französischen Theaters überhaupt handelnden Schriften. —

Geschichte der **Oper in England:** Die Einführung der eigentlichen Oper in England wurde durch die, in verschiedenen regelmäßigen Trauerspielen befindliche, und bey der Vorstellung gesungene Chöre, und durch die Masques, Maskerades, Interludes, Entertainements u. d. m. vorbereitet. Das erste, eigentliche englische Trauerspiel, Gorbobuc, oder Ferrer und Porrer (welches im 1ten Bd. der Select Collection of old Plays, S. 99 u. f. 2te Ausg. sich findet, und im J. 1561 aufgeführt wurde) hat schon Chöre, welche, wie sich aus Wartons hist. of Poetry, Bd. 3. S. 376. ergiebt, wenigstens (ob unter Begleitung von Musik, weis ich nicht?) gesungen worden; und die Maskeraden u. d. waren gewöhnlich mit Musik und Tanz verbunden, und wurden, besonders unter Carl dem ersten, häufig, und mit Decorationen und Maschinenwerk von Inigo Jones versehen, gespielt. Eine der ersten derselben war die Mask von Ben Johnson, welche Laniere im Recitativ Styl gesetzt hatte, und die im J. 1617 aufgeführt wurde. Hierauf folgten mehrere, als der Triumph des Friedens, von J. Shirley, im J. 1633, welches von W. Lawes und Sim. Ives war in Musik gesetzt, und wozu besondre Decorationen von Inigo Jones waren gemacht worden. Ein sogenanntes, im J. 1636 zu Richmond gespieltes Entertainement of the King and Queen hatte Ch. Hooper in Musik gesetzt; und Carl der zweyte, als Prinz von 6 Jahren tanzte darin; die Love's Mistress, or the Queen's Masque von Th. Heywood wurde, in eben diesem Jahre, mit sehr vielem Maschinenwerk von Inigo Jones vorgestellt. In den bürgerlichen Kriegen waren zwar Trauer- und Lustspiele, aber nicht Musikspiele verboten, und so schrieb Will. D'avenant unter andern sein Entertainement at Rutlandshouse, by Declamation and Musik after the manner of the Ancients, welches im Jahre 1656 in dem Rutlandschen Hause aufgeführt, und wozu die Musik von den H. Ch. Colemann, H. Cook, H. Lawes und G. Hudson gemacht wurde, dergestalt daß Wood (in Ath. Oxon. 2. S. 293) sich kein Bedenken macht, es eine italienische Oper zu nennen, obgleich die Musik nur mit der Rede abwechselt, und nur wenige Verse darin eigentlich gesungen werden. Im J. 1658 wurde in dem Cockpit The Cruelty of the Spaniards in Peru, expressed by instrumental and vocal Musik, and by Art of Perspective in Scenes gespielt; aber auch dieses war nicht eigentliche Oper. Der Einrichtung derselben kommen indessen D'avenants Siege of Rhodes, in der Gestalt, worin er ursprünglich erschien, und sein Play-house to be let, schon näher; und wie er bald nach der Wiedereinsetzung Carl des zweyten (im J. 1660) die Aufsicht über die eine der neu errichteten Schauspielergesellschaften erhielt, erschienen sie auf den Theatern, und D'avenant bemühete sich zugleich, durch Verzierungen und Maschinenwerk die Bühnen anziehender und der Oper fähiger zu machen (S. sein Leben Bd. 2. S. 78 in

in Cibbers, oder vielmehr Shiels Lives) so wie Dryden in den Sturm des Shakspeare, durch eine Umarbeitung, mehr Gesang und Maschinenwerk (im J. 1669 zu bringen suchte. Im Jahre 1674 wurde Ariadne, or the Marriage of Bacchus, aus dem Französischen gezogen, und von L. Grabut, einem gebohrnen Franzosen, in Musik gesetzt, im J. 1675 Psyche, eine Oper von Th. Shadwell († 1692) i. J. 1677 die Circe des Ch. D'avenant († 1714) in Musik gesetzt von Bannister; im J. 1685 Albion und Albanius von Dryden, in Musik gesetzt von Grabut; im J. 1692 die Feyenkoniginn, mit Musik von Purcell; im J. 1607 der Brutus of Alba, or Augusta's Triumph von G. Powell († 1714) und in eben diesem, und den nächstfolgenden Jahren, verschiedene musikalische Zwischenspiele und Comödien von Pierre Motteux († 1717) in Musik gesetzt von Eccles, Jer. Clark und Finger; im Jahre 1700. The Grave or Love's Paradise von J. Oldmixon, eine Oper; im J. 1701. The Island Princess, or the Generous Portugueze, von P. Motteux, in Musik gesetzt von Purcel, Clark und Leveridge; und die Virgin Prophetess or the Fate of Troy von Elk. Settle († 1724) vorgestellt. Auch gehören in diesen Zeitpunkt noch einige Stücke von Th. d'Urfey († 1723) als Cynthia und Endimion u. a. m. welche, unter dem Titel, New Operas, L. 1721. 8. gesammelt erschienen. Im J. 1705 wurde das neu erbaute Theater zu Haymarket mit einer aus dem Italienischen übersetzten Oper, der Triumph der Liebe, eröfnet. (S. Dodsley's Vorrede zu den Select Old Plays, S. 102. und Vanbrughs Leben im 4ten Bd. S. 107 von Cibbers Lebensbeschreibungen.) So nennt wenigstens der zulezt angeführte Schriftsteller das aufgeführte Stück; und sagt, daß die Musik dazu italienisch gewesen; allein diesen Triumph der Liebe habe ich nicht in den verschiedenen Geschichtbüchern der englischen Schaubühne, wohl aber einen Tempel der Liebe, von P. Motteur, gedruckt im J. 1706, darin gefunden, und es ist nicht wahrscheinlich, daß die Musik dazu italienische Opernmusik gewesen. Diese erschien darauf erst bey Gelegenheit der aus dem Italienischen gezogenen Oper Arsinoe. Dieses sagt Addison ausdrücklich im Spectator, N. 18. und Th. Clayton (welcher in dem Companion to the play-house, als Verfasser der Musik dieses Stückes genannt wird) in der Vorrede der Ausgabe desselben von 1707, „daß er das Stück, und zwar, wie er sich ausdrückt, in sehr gemeine Schreibart übersetzen lassen, weil schwache und prosaische Ausdrücke sich am besten zur italienischen Musik schickten; daß die Musik in italienischem Geschmacke sey, daß er dadurch die italienische Musik auf dem englischen Theater einführen wollen, welches vorher noch nicht versucht worden, und daß die Schauspieler alle Engländer gewesen wären." Gespielt wurde das Stück zu Drurylane im J. 1705. Um diese Zeit ungefähr schrieb Addison seine Rosamunde. Da der Geschmack an der Oper sehr allgemein geworden, und die gespielten Stücke doch größtentheils höchst wild und unregelmäßig, und zum Theil sinnlos waren: so wollte Addison versuchen, ob nicht, mit dem Ohre zugleich, auch der Verstand befriedigt werden könnte; allein, weder das Stück, noch die Musik von Th. Clayton, erhielt Beyfall; und nun gieng man wieder zu Uebersetzungen aus dem Italienischen, aber mit Beybehaltung der Italienischen Musik über. Von dieser Art war Camilla, gespielt im J. 1706, und in Musik gesetzt von Bononcini, worin der Italiener Valentini den Turnus, in seiner Muttersprache, und die andern Schauspieler in der englischen Sprache spielten und sangen. Endlich, kam im J. 1708 Nicolini nach England; und nun wurden Stücke, welche aus dem Italienischen gezogen, und von Ital. Componisten gesetzt waren, wie z. B. Pyrrhus, halb in englischer, halb in italienischer Sprache, von englischen und italienischen Sängern und Sängerinnen, gesungen und gespielt. Aber im J. 1710 (wie Burney erzählt; nach andern Nachrichten schon im Jahre 1709)

setzte

setzte sich die Italienische Oper, mit dem Stück Almaheide, völlig in den Besitz des Englischen Theaters; nun kam Händel nach England, welcher deren überhaupt 39 gesetzt hat, wovon ein Theil von Rolli verfaßt war, und wovon die letzte, Imeneo und Deidamia v. J. 1740. ist. Indessen machte man auch, von Zeit zu Zeit wieder Versuche, wieder englische Opern aufzuführen. Im J. 1712. wurde, unter andern, Calypso und Telemach von J. Hughes († 1717) in Musik gesetzt von Galliard; im J. 1717. Pan und Syrinx von L. Theobald, die Musik von ebendemselben; und um diese Zeit Thomyris von P. Motteux gegeben; allein erst im J. 1732. erhielt das englische Stück, Acis und Galathe, von Gay, ein Mittelding von Oper und Oratorium, in Musik gesetzt von unserm Händel, wieder einigen Beyfall. Auch die Teraminta von Carey, mit der Musik von J. C. Smiths wurde in diesem Jahre gespielt, so wie um diese Zeit auch die Semele des Congreve, in Musik gesetzt von Händeln. Aber dennoch hat man nachher noch Opern, wie z. B. den Artaxerxes, in Musik gesetzt von Th. Arne, zum Theil in englischer, zum Theil in italienischer Sprache, aufgeführt. Geschrieben haben übrigens seit dieser Zeit Opern in englischer Sprache: Dr. Dalton brachte ums J. 1739. Miltons Masque at Ludlow Castle, unter dem Titel, Comus, mehr in Opernform und, von Arne in Musik gesetzt, auf das Theater.) — J. Lockmann (Rosalinda, L. 1740. 8.) — John Hill (Orpheus, 1740.) — Dav. Mallet (Alfred, eine Maske, im J. 1748. Britannia, eine Maske, im J. 1755.) u. a. m. — — Nachrichten von der Oper in England geben: Ebauche d'un Catal. hist. et crit. des operas anglois et des autres pieces angl. qui ont du rapport à l'opera, der aber nur bis zum J. 1700. geht, im 15ten Bde. der Bibl. Britann. S. 75. und 243, deutsch im 4ten Bd. S. 17. der Marpurg. Beytr. — Verschiedene Aufs. des Zuschauers, als N. 5. 13. 18. — Ueber die jetzige Beschaffenheit des Operntheaters in London (im J. 1750.) Im krit. Musikus an der Spree, S. 359. — State of Opera's in England, Lond. 1759. 8. — Verzeichniß der in England, vom J. 1700-1762 aufgeführten Opern und andrer Singstücke ... in Hillers wöchentl. Nachr. v. J. 1767. S. 119. 131. u. m. — — S. übrigens die bey dem Art. Drama, S. 722 u. f. angeführten, von der Geschichte desselben in England überhaupt, handelnden Schriften. — —

Geschichte der Oper in Deutschland. Die ersten Singetsspiel, wie der Verf. sie nennt, schrieb unter uns, Jacob Ayrer, in den Jahren 1570-1589. gedruckt Nürnb. 1618. f. und diese sind durchgehends nach einer Melodie gesungen worden. Im J. 1627 übersetzte Mart. Opitz seine Daphne aus dem Italienischen, welche Heinr. Schütz in Musik setzte, und die bey einem Fürstlichen Beylager in Dresden aufgeführt wurde. Ob seine Judith auch in Musik gesetzt, und aufgeführt worden, weiß ich nicht. Verschiedene seiner Nachfolger, als Andr. Gryphius, Joh. Chrstn. Halmann, und später, Hinsch, Bressand, B. Feind, König (Samml. Theatral. Gedichte, Dresd. 1713. 8.) und vorzüglich Heinr. Postel und F. G. Hunold schrieben deren, besonders die beyden letztern, in Menge für das Theater in Hamburg, auf welchem im J. 1678 die erste, von Bremer gesetzt, erschien. Daß die Werke der erstern an einigen unserer deutschen Höfe aufgeführt worden seyn mögen, ist wahrscheinlich. In Hamburg erhielt sich die deutsche Oper bis zum J. 1737. auch wurden deren zu Leipzig und Braunschweig gespielt; sehr ofte waren die Arien darin italienisch, und die Recitative deutsch; und in Musik gesetzt waren diese Opern, von Bremer, Frank, Strunk, Theil, Förtsch, Conradi, Kayser, Steffani, Mattheson, Schurrmann, Telemann, Graupner, u. a. m. — Im J. 1741 verschwanden sie gänzlich von unserer Bühne; in diesem Jahre wurde in Danzig die letzte gegeben. Unsere Kunstrichter, anstatt auf die Verbesserung derselben zu denken, declamirten, unter

Anführung des Hrn. Prof. Gottschebs, sie endlich zu Boden. Zugleich wurden an verschiedenen unserer ersten Höfe, als zu Wien, Dresden, Berlin, u. a. O. mehr, italienische Opern eingeführt; schöne Opernhäuser dazu gebaut, Sänger und Sängerinnen mit grosen Kosten dazu verschrieben, und mit grosen Summen belohnt, u. d. m. — J. A. Scheibe machte wieder mit seiner Thusnelde, im J. 1749, einen schwachen Versuch sie zu retten. Ihm folgte — **Dan. Schiebeler** (Eigentlich gehört nur s. Scipio hieher, der in den Unterhalt. erschien, und in den Musikal. Gedichten, Hamb. 1770. 8. steht; aber so viel ich weis, ist er nie gesetzt worden.) — Endlich erschien im J. 1773. **C. M. Wielands** Alceste, Leipz. in Musik gesetzt von Hrn. Schweizer, aufgeführt zu Weimar; und im J. 1778. seine Rosamunde, Weimar 8. Auch gehört hierher noch seine Wahl des Herkules, ein musikalischer Prolog. — **Ant. Klein** (Günther von Schwarzburg, Mannh. 1776. 8.) — **Fdr. Müller** (Niobe, Mannh. 1778. 8.) — **Ernst Fdr. Gottl. Schneider** (Otto der Schütz, Gotha 1779. 8. Leipz. 1782. 8.) — **W. H. Freyh. von Dahlberg** (Cora, ein Drama mit Ges. Mannh. 1780. 8. Electra, eine musikal. Declamation, ebend. 1780. 8.) — **Hß. Wilh. v. Gerstenberg** (S. Minona, oder die Angelsachsen, Hamb. 1785. 8. gesetzt von J. A. P. Schulz, ist unstreitig hieher zu zählen.) — — Auch gehören im Ganzen unsre Monodramen und Duodramen, oder diejenigen Stücke hieher, in welchen die Declamation durch Instrumentalmusik unterstützt wird. Die Veranlassung dazu gab wohl Rousseaus Pygmalion (im 15ten Bd. s. W. der Zweybr. Ausg. Deutsch von Großmann, Gemmingen u. a. m.) obgleich die Italiener ein ähnliches Stück, schon vom J. 1651. besitzen. Die ältesten sind, meines Wissens von **A. F. v. Goue** (Der Einsiedler und Dido, Wetzl. 1771. 8.) — **F. J. Bertuch** (Polyxena, im deutschen Merkur vom J. 1773. gesetzt von F. W. Wolf, Leipz. 1775. 4. — **J. G. Herder** (Brutus 1774. 8.) — **J. C. Brandes** (Ariadne auf Naxos, Goth. 1775. 8.) — **F. W. Gotter** (Medea, Leipz. 1775. 8.) — **A. G. Meisner** (Sophonisbe, Leipz. 1776. 8.) — **C. A. Schubert** (Andromeda, Bresl. 1776. ges. von H. v. Baumgarten.) — **C. W. Ramler** (Cephalus und Procris, Berl. 1778.) — **C. G. Rössig** (Vers. im Musikal. Drama . . . Bayr. 1779. 8.) — **T. Huber** (Tamira, Tüb. 1791. 8.) — **Fdr. Rambach** (Theseus auf Kreta, Leipz. 1791. 8.) — u. a. m. — — Nachrichten von deutschen Opern finden sich: Im 3ten Bd. S. 278 und 462. im 4ten Bd. S. 419. u. im 5ten Bd. S. 409. der Marpurgischen Beyträge, aus Gottscheds Vorrath zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst gezogen bis zum J. 1742. — Von den Hamburgischen Opern: in Matthesons Musikalischen Patrioten, St. 22–24. — und im Art. Oper in G. E. Lessings Kollectaneen. — Von den verschiedenen deutschen Alcesten ein Brief von Hrn. Wieland im deutschen Merkur, October 1773. — Gedanken, die Vorstellung der Alceste betreffend, von F. E. Dreßler, Frft. 1774. 8. — Vers. über das deutsche Singspiel, im Teutschen Merkur, Jul. und Nov. 1775. — Ueber Wielands Rosamunde . . . von L. E. André, Eis. 1783. 8. — — Ueber die Italienische Oper zu Berlin, Nachr. in Marpurgs Histor. krit. Beytr. Bd. 1. S. 75. und 500. Bd. 2. S. 271. Bd. 4. S. 426. — Eine Gesch. dieses Theaters, im 2ten Jahrg. von C. F. Cramers Magazin der Musik, S. 316. — —

## Operetten; Comische Opern.

Wie die eigentliche Oper, davon der vorhergehende Artikel handelt, aus Vereinigung des Trauerspiels mit der Musik entstanden, so hat die Musik, mit der Comödie vereinigt, die Operette hervorgebracht, die erst vor vierzig oder funfzig Jahren aufgekom-

gekommen ist, aber seit kurzem sich der teutschen comischen Schaubühne so bemächtiget hat, daß sie die eigentliche Comödie davon zu verdrängen drohet. Anfänglich war sie ein bloßes Possenspiel zum Lachen, wozu die Deutschen von dem italienischen Intermezzo, und der Opera buffa, den Einfall geborgt haben. Dabey waren Dichter und Tonsetzer allein bemüht recht poßirlich zu seyn. Man muß gestehen, daß die Musik, ob es gleich scheinet, daß sie ihrer Natur nach nur zum fröhlichen oder herzrührenden Ausdruk diene, überaus geschikt ist, das Poßirliche zu verstärken, und dem Lächerlichen eine Schärfe zu geben, welche weder die Rede noch die Gebehrden, noch der Tanz, zu erreichen vermögen. Man wird in keiner Comödie, bey keinem Ballet ein so lautes und allgemeines Lachen gehört haben, als das ist, das man im Intermezzo und in der Operette gar oft hört.

Da das Lachen auch seinen guten Nutzen hat, und in manchen Fällen sowol der Gesundheit als dem Gemüthe sehr zuträglich ist: so würde man nicht wol thun, wenn man der Musik die Beförderung desselben verbieten wollte. Es giebt Tonkünstler, die sehr gegen die comische Musik eingenommen sind, und glauben, daß eine so erhabene Kunst dadurch auf eine unanständige Weise erniedriget werde. Aber sie bedenken nicht, daß eine dem Menschen, nach den Absichten der Natur wirklich nützliche Sache, nicht niedrig seyn könne; sie haben nicht beobachtet, daß die Natur selbst bisweilen unter Veranstaltungen, die zu erhabenen Absichten dienen, Freude und Lachen mischt.

Man muß demnach der comischen Musik ihren Werth lassen, und nur darauf bedacht seyn, daß sie nicht gar zu herrschend werde, und daß der gute Geschmak sie beständig begleite. Ich stimme gern mit ein, wenn man den Tonsetzer, der seine Zuhörer dadurch zum Lachen zu bringen sucht, daß er mit seinen Instrumenten ein Eselsgeschrey nachahmt, aus der Zunft stoßen will; aber dem würde ich das Wort reden, der durch einen witzigen und launigen Contrast des Ernst- und Scherzhaften, durch wirklich naive Schilderung lächerlich durch einander laufender Gemüthsbewegungen, mich lustig macht.

Seit kurzem hat man versucht, die Operette, die anfänglich blos comisch war, etwas zu veredeln, und daraus entstehet itzt allmählig ein ganz neues musikalisches Drama, welches von gutem Werth seyn wird, wenn es von geschikten Dichtern und Tonsetzern einmal seine völlige Form wird bekommen haben. Es ist der Mühe werth, daß wir uns etwas umständlicher hierüber einlassen.

Wie die große Oper wichtige und sehr ernsthafte Gegenstände bearbeitet, wobey starke Leidenschaften ins Spiel kommen, so kann die Musik, die jeden Ton mit gleicher Leichtigkeit annimmt, auch dienen, sanftere Empfindungen, Fröhlichkeit und bloßes Ergötzen zu schildern. Um dieses mit einer schiklichen Handlung zu verbinden, wähle man den Stoff, wie die Comödie, aus angenehmen oder ergötzenden Vorfällen des gemeinen Lebens. Es ist ja schon von den ältesten Zeiten her ein Hauptgeschäffte der Musik gewesen, auch zu fröhlichen gesellschaftlichen Unterhaltungen, es sey durch Tanz oder blos durch Lieder, das Ihrige beyzutragen. Wir haben bereits einige Proben von französischen und deutschen Operetten von gemäßigtem sittlichen Inhalt, die zwischen der hohen tragischen Oper und dem niedrigen Intermezzo gleichsam in der Mitte stehen, und uns Hoffnung machen, daß diese Gattung allmählig mehr ausgebildet, und endlich zu ihrer Vollkommenheit gelangen

sangen werde. Das Rosenfest von Herrn Herman, der Aerndtekranz, und einige andere Stücke von unserm Weiße, sind gute Versuche in dieser Art. Sie nimmt ihren Stoff aus dem Leben des Landvolkes, kann sich aber auch wol einen Grad höher zu den Sitten und Handlungen der Menschen vom Mittelstand erheben. Wir würden rathen, diesem Drama der Musik einen Ton zu geben, der sich eben so weit von der Hoheit des Cothurns, als von der Niedrigkeit der comischen Maske entfernt. Der Dialog der Handlung wäre prosaisch, folglich ohne Musik, wie es bereits eingeführt ist; und an schiklichen Stellen würde der Dichter Lieder von allerley Art, auch bisweilen Arien anbringen. Die Lieder würden theils aus dem Inhalt selbst hergenommen, theils als episodische Gesänge erscheinen. Die Arien könnten durch die Handlung selbst veranlasset, von jeder Art des lyrischen Inhalts seyn, nur müßten sie sich nie bis zum hohen Ton der grossen Oper erheben.

Der Tonsetzer müßte dabey auch den gar zu gemeinen und gassenliedermäßigen Ton verlassen; edel und fein, nur nicht prächtig, feyerlich, oder erhaben zu seyn, sich befleißen. Seine Arien wären weder so ausführlich und ausgearbeitet, noch von so mannichfaltiger Modulation, noch so reich an begleitenden Stimmen, als die grossen Opernarien.

Auf diese Weise würde wirklich eine neue sehr angenehme Art eines mehr sittlichen, als leidenschaftlichen Schauspiels entstehen, wobey Poesie und Musik vereiniget wären. Außer dem unmittelbaren Nutzen, den es mit andern dramatischen Schauspielen gemein hätte, würde dieses noch den besondern Nutzen haben, daß dadurch eine Menge in Poesie und Musik guter Lieder und angenehmer kleiner Arien, die man, ohne eben ein Virtuos von Profession zu seyn, gut singen könnte, von der Schaubühne in Gesellschaften und in einsame Cabinetter verbreitet würden. Man sieht in der That, daß gegenwärtig, seitdem Herr Hiller in Leipzig so viel sehr leichte und dem gemeinen Ohr gefällige Lieder und Arietten in Weißens Operetten angebracht hat, in Gesellschaften und auf Spaziergängen sehr viel mehr gesungen wird, als ehedem geschehen ist.

* *

Die komische Oper, oder Operette hat, bey den verschiedenen Völkern, eine verschiedene Gestalt. Die italienische *Opera buffa* unterscheidet sich von der komischen Oper, oder Operette, anderer Völker dadurch, daß sie ganz, wie die ernste Oper, wenigstens jezt, gesungen wird, und sowohl Recitative als Arien hat. Sie ist im Grunde, fast so alt, als die ernste Oper. Schon im J. 1597. erschien der Anfiparnasso von Orazio Vecchi (S. Arteagas Gesch. der Ital. Oper, Bd. 1. S. 261 u. f.) Sie wurden, indessen, anfänglich mehr als Zwischenspiele in den großen Opern, als wie für sich allein, gespielt. Eine der besten frühern ist die verità raminga, die aber nicht, wie in der ersten Auflage dieses Werkes, und am a. O. gesagt wurde, schon im J. 1485. sondern erst Lucca 1654. erschien, und deren Inhalt sich bey Arteaga, a. a. O. S. 330. findet. Geschrieben sind deren in Menge worden; aber wer vermag sie, so angenehm sie sich zum Theil hören lassen, zu lesen? Selbst Metastasio hat deren verfertigt. Die bessern sind noch von Apostolo Zeno (Drammi giocosi) von Piet. Pariati, von Goldoni (Opere giocose drammatiche di Polisseno Fegejo . . . Ven. 1753. 12. 4 Bd.) von Jan. Ant. Federico und dem Abt Casti (Teodoro Re di Corsica, Grotta di Trifonio u. a. m.) — Die Musik zu diesen, und mehrern dergleichen Opern, ist gesezt von Giovb. Pergolesi (Verf. der berühmt gewordenen Serva Padrona) — Balt. Galuppi — Nic. Piccini —

Pasc.

Pasc. Anfossi — Salv. Perillo — Giov. Paisiello — Jan. Astaritta — Ferd. Bertoni — Ant. Borroni — Frcs. Ciampi — Gius. Gazzaniga — Gius. Mar. Orlandini — Salv. Perillo — Frcs. Ant. Pistocchi — Jac. Rust — Giust. Scarlati — Gius. Scolari — Giov. Ant. Sabelli — Caruso — Cifforelli — Cimarosa — Giac. Cochi — Fr. Conti — Felici — Fischietti — Fil. Gherardeschi — Andr. Luchesi, u. a. m. — —

Geschichte der komischen Oper in Spanien. Daß verschiedene komische Dichtarten der Spanier mit Gesang verbunden sind, ist bereits, Art. Comödie S. 552. bemerkt. Indessen sind auch italienische komische Opern übersetzt in Spanien aufgeführt worden; und als Originale dieser Art sind die Zarzuelas anzusehen. — —

Geschichte der komischen Oper in Frankreich. Auf den Märkten zu St. Germain spielten ursprünglich, in allerhand Buden, Seiltänzer, welche ungefähr ums Jahr 1678 ein zusammenhängendes Stück, in welches Sprünge und Tänze von allerhand Art verwebt waren, gaben. Stücke dieser, und Possenspiele aller Art, in welche Musik und Gesang allmählig waren hinein gewebt worden, wurden auf diesen Bühnen bis zu dem J. 1707 gespielt, als in welchem allen fremden Comödianten der Dialog verboten wurde. Nun redete ein Acteur allein; die andern spielten stumm; allein auch dieses wurde ihnen untersagt; und darauf (im J. 1709) gaben sie nichts als Pantomimen, und endlich im Jahre 1710. nahmen sie, um das Spiel verständlicher zu machen, auf Anrathen des Herren Chaillot und Remy, ihre Zuflucht zu gedruckten Kartons, auf welchen der Innhalt ihres stummen Spieles, und was hiedurch nicht auszudrücken stand, mit wenig Worten in Prose angezeigt war, und die sie, vom Theater herab, den Zuschauern zum Lesen in den Händen vorhielten. Noch in demselben Jahre wurde diese Prosa in Vaudevilles verwandelt; das Orchester machte die Musik dazu, und das ganze Parterr sang. Die Stücke selbst bestanden noch immer mit aus Tänzen und aus Sprüngen, und hin und wieder aus Parodieen auf das regelmäßige Schauspiel. Im J. 1712 fieng man an, die Lieder, um den Zuschauern das Lesen derselben und das Mitsingen bequemer zu machen, aus dem Mittelpunkt des Schauspielhauses, herab zu lassen; im J. 1714 nahmen zwey dieser Gesellschaften (es spielten deren immer mehrere zu gleicher Zeit) den Nahmen der komischen Oper an; und da das Stück, mit welchem sie dieses Jahr ihr Theater eröfneten, Arlequin Mahomet, nebst seinem Prologen, Foire de la Gibray, und dem, zu dem Stücke gehörigen Tombeau de Nostradamus, sämtlich von le Sage, in dem 1ten Bd. des Theatre de la Foire völlig abgedruckt sind: so zweifele ich auch nicht, daß nicht auch die Schauspieler wieder darin redend gespielt haben. Im J. 1716 erhielt eine Dame Baune (Boon) ein ausschliessendes Privilegium, Schauspiele aus Tanz, Gesang und Musik bestehend, zu geben; allein dieses Schauspiel gieng bald wieder zu Grunde. Im J. 1721 erhielten zwey verschiedene Gesellschaften die Erlaubniß dazu; aber sie wurde ihnen schon in eben diesem Jahre wieder genommen, und die Italienische Komödie bemächtigte sich des Theaters zu St. Germain. Im J. 1724 fieng man wieder an komische Opern zu spielen, und fuhr, einige kurze Unterbrechungen abgerechnet, damit fort bis zum J. 1747; in welchem dieses Schauspiel bis zum J. 1752 aufgehoben wurde. Nun führten die Italiener auf ihrer Bühne zu Paris, die berühmte Serva Padrona des Pergolesi auf, die auf die Musik und die ganze Bildung der französischen Operette einen so grosen Einfluß erhielt. Diese wurde nun erst in ein ordentliches, mit Arien vermischtes Schauspiel verwandelt. Das erste Stück, im J. 1753 waren die Troqueurs von Vade, gänzlich in Musik gesetzt von Ant. d'Auvergne. Hierauf folgte der Peintre amoureux des Anseaume, in Musik gesetzt von Duni, im Jahre 1757. Nun verschwanden die Opera en Vaudevilles

villes allmählig gänzlich, oder diese wurden doch nur sparsam eingewebt, und die französische Oper wurde nach dem Muster der italienischen Opera buffa immer mehr eingerichtet. Marmontel veredelte sie noch mehr, und suchte sie der ernsten Oper näher zu bringen; er wählte ländliche Gegenstände, oder solche, wo das, was Musik vorzüglich ausdrücken kann, Empfindung herrschend ist; und die Possen und Schwänke und Parodien, worin sonst ein Theil des Reizes der französischen komischen Oper bestand, fiengen an allmählig ganz aus der Mode zu kommen. Auch blieb dieses Schauspiel bis zum J. 1762 in den Händen der Italiener. Um diese Zeit bildete sich aber eine französische Gesellschaft, mit welcher jene dergestalt vereint wurde, daß sie nur italienische, und diese die französischen Stücke spielte. Und nun führten die Hrn. Piis und Barre, im J. 1780, auf dem komischen Theater, auch wieder Stücke aus blosen Vaudevillen bestehend, als Cassandre ou l'Oculiste, Aristote amoureux, les vendangeurs, Cassandre Astrologue, Les Etrennes de Mercure, L'oiseau perdu et retrouvé u. d. m. ein. — — Geschrieben haben übrigens für dieses Theater: Rene Le Sage († 1747. Er ist als Vater dieses Schauspieles in Frankreich anzusehen. Er reinigte es zuerst allmählig von den eigentlichen blosen Seiltänzerkünsten, und seine Stücke verschaften demselben zuerst Ansehen unter gebildeten Leuten. Die von ihm allein, und mit einigen andern dafür geschriebenen Stücke, belaufen sich beynahe auf hundert, deren erstes im J. 1713 aufgeführet wurde. Die mehresten derselben finden sich in dem Theatre de la Foire, Par. 1721. 12. 10 Bd. Amst. 1723-1731. 12. 9 Bde.) — Louis Fuselier († 1725. Nur ein kleiner Theil seiner Stücke ist in dem Theatre de la Foire abgedruckt.) — Jos. de la Font († 1725) Piet. Fr. Biancolelli, Dominique gen. († 1734) Carollet † 1739. Die mehresten seiner Stücke sind nicht gedruckt) Gallet († 1743) Th. Laffichard († 1753. Theatre . . Par. 1746. 8.) Chr. Bart. Fagan († 1755. Oeuvr. Par. 1760. 12. 4 B.) Orneval († 1756) J. Jos. Vade († 1757. Oeuvr. Par. 1758. 8. 4 Bde.) Louis Boissy († 1758) Ch. Fr. Panard († 1769. Theatre et Oeuv. div. Par. 1763. 12. 3 Bd.) — Alex. Piron († 1773. Oeuvr. par Rigoley de Juvigny, Par. 1778. 12. 7 Bde.) — Mazon de Pezay († 1777) — Baurans († 1766. Verdient hier nur deswegen eine Stelle, weil er bey Gelegenheit der Rousseauischen Behauptung, daß die französische Sprache zu musikalischen Werken unfähig sey, die bekannte Serva Padrona wörtlich übersetzte; allein, meines Bedünkens, beweist der große Beyfall, welchen das Stück bey der Vorstellung erhielt, nichts für die französische Sprache, sondern Alles für die vortrefliche Musik, an welcher, dem eigenen Geständnisse der Franzosen zu Folge, sie zuerst lernten, was komische Opernmusik ist.) — Chr. Sim. Favart (Oeuvr. Par. 1763. 8. 8 Bd. Nachher sind von ihm noch verschiedene Stücke einzeln erschienen. Er war nach Baurans einer der ersten, welcher italienischer Musik französischen Text unterlegte, und dadurch jener, auf dem eigentlichen französischen Theater Eingang verschafte.) — Jean Mich. Sedaine (Oeuvr. Par. 1777. 12. 4 Bd.) — Anseaume (Nur ein kleiner Theil seiner Operetten findet sich in den Oeuvr. Par. 1767. 8.) — Champfort (Sein Kaufmann von Smyrna ist, Mannh. 1771. 8. deutsch erschienen.) — P. Rene le Monier — Poinsinet — Plein Chene — Frd. Marmontel — Davesne — Monvel — Nic. Et. Framery — Desfontaines — Desboulmieres — Colle — Rosoy — Dorvigny — Renard de la Jonchere (Theatre lyr. Par. 1775. 8. 2 Bde. — Voisenon (Oeuvr. 1782. 8. 5 Bde.) — Bouteiller — Bocquet — Hele — Nougaret — u. a. m. — Die Musik zu diesen verschiedenen Operetten ist gesetzt worden, von Aubert — Ant. d'Auvergne — Boismor-

mortier († 1755) — Rameau — And. Philidor — Monsigny — Andre Gretri — (Cifolelli — Dezaides — Desbrosses — Duni († 1775) — Frizieri — Gavinies — Gibert — Gossec — Herbain — Martini — Riegel — Rodolphe — St. Amand — Tarade — Trial — Gossec — Mondonville — Darcis — Bianchy — Sacchini — Paisiello — Pouteau — Dosomery — Le Grand — u. a. m. — — Wegen der, zu diesem Schauspiel, zum Theil gehörigen Sammlungen s. den Art. Comödie, S. 562. b. Zu ihnen kommt noch: Nouv. Theatre de la foire ou de l'Opera comique . . . Par. 1768. 8. 4 Bde — — Und die Materialien zu der Geschichte der komischen Oper in Frankreich liefern: Memoires pour servir à l'histoire des Spectales de la foire, Par. 1743. 12. 2 Bd. — Histoire de l'opera bouffon, Amst. et Par. 1768. 12. 2 Th. (welche mir aber an manchen Stellen unrichtig zu seyn scheinet.) — Histoire du Theatre de l'opera comique, Par. 1769. 12. 2 Bd. — — Auch finden sich ansehnliche Beyträge dazu in den Memoires, ou Essai sur la Musique, p. Mr. Grettry . . . Par. 1789. 8. — — Uebrigens besitzen die Franzosen über die komische Oper die vielleicht beste Schrift von **Quatremere de Quincy**, De la nature des Opera bouffons et de l'union de la Comedie et de la Musique, dans ces Poemes, im Mercure, Märt 1789. S. 124. — — Was die, **eigentlich italienische komische Oper** in Paris anbetrift: so erschien sie daselbst wie gedacht, zuerst in J. 1752. und die Musik derselben machte die größte Sensation. Sie erhielt von einer Parthey, und besonders von den Encyclopedisten, so viel Beyfall, als sie von den Anhängern der alten französischen Musik herab gesetzt wurde; und dieses gab denn zu sehr vielen Federkriegen Anlaß. Vorbereitet wurden diese durch die Lettre sur Omphale . . . 1752. 8. von **Grimm**, wogegen Remarques und eine Lettre à Mr. Grimm, in eben demselben Jahre erschienen. Hierauf folgte Lettre à une Dame d'un certain age sur l'état present de l'Opera, P. 1752. 8. von **B. Holbach**. Aber das Feuer brach mit dem Petit Prophète de Boemischbroda Dresde (Paris 1752.) 8. aus, welcher ebenfalls von **H. Grimm** seyn soll. Matth. Franc. Pidomsat de **Mairobert** antwortete darauf mit den Propheties du grand Monet 1752. 8. Der Verf. des erstern erwiederte mit dem Petit Prophète de Boemischbroda au grand Proph. Monet 1753. 8. und **Voisenon** schrieb Reponse du coin du Roi (als unter dessen Loge sich die Anhänger der alten franz. Musik sezten) au coin de la reine (unter deren Loge sich die Freunde der ital. Musik versammelten) 1753. 8. — **B. Holbach** (Arret rendu à l'Amphitheatre de l'opera, sur la plainte du milieu du parterre, intervenant dans la guerre des deux coins (1753. 8.) — **J. B. Jourdan** (Le Correcteur des Bouffons à l'ecolier de Prague 1753. 8. Lettre du correcteur des Bouffons à l'ecolier de Prague . . sur l'opera de Titon . . . 1753. 8.) — **Ungenannte** L'Apologie du sublime bon mot. . . 1753. 8. — Relation veritable et interessante du combat des fourches caudines, livré à la place Maubert, au sujet des Bouffons 1753. 8. — Lettre crit. et histor. sur la Musique franc. et sur la Musique ital. Par. 1753. — La nouv. Bigarrure, Haye 1753. 12. — La reforme de l'operà 1753. in Versen. — Epitre aux Bouffonistes 1753. — Reflex. lyriques 1753. 12. in Versen. — Reponse au grand et petit Prophète 1753. 12. — Le reformateur de l'opera 1753. — Lettre de l'autre monde 1753. 12. — Ce qu'on a dit, ce qu'on a voulu dire, lettre à Mde. Foliot 1753. — Ce que l'on doit dire, reponse de Md. Foliot 1753. — La paix de l'opera 1753. — Jugement de l'Orchestre de l'opera 1753. — **Cazotte** La guerre de l'opera, lettre . . 1753. 8. —

Andr.

Andr. Bardon L'impartialité sur la Musique, Poeme 1754. 8. — Pierre Morand Justification de la Musique franc. . . . 1754. 8. — Ungen. Constitution du Patriarche de l'opera . . . 1754. 8. — Reflex. sur les vrais princ. de l'Harmonie, condamnés par la Constitut. du Patriarche de l'opera 1754. 8. — Lettre sur l'origine et les progrès de l'Acad. Roy. de Musique 1754. — Dissertation sur la Mus. franc. et ital. Amst. 1754. 8. — Vaudeville sur les Philosophes du Siècle (die Encyclopedisten) 1754. — Les vingt et un chap. des Propheties de Gabrielle Joanne, 1754. 12. — Lettre au public 1754. 12. — Supplique de l'opera à l'Apollon de la France 1754. 12. — Lettre ecrite de l'autre monde 1754. 8. — Lettre sur la Musique, p. Mr. le Vicomte de la Petarade 1754. 12. — Richemont (Reflex. d'un Patriote sur l'opera franc. et sur l'opera ital. . . . Lauf. 1754. 12. zu Gunsten der franz. Oper.) — Caux de Cappeval Apologie du gout franc. relativement à l'opera 1754. Adieux aux Bouffons 1754. 12. — Auch gehört im Ganzen hieher noch: d'Alemberts Aufsatz de la liberté de la Musique, im 4ten Bde. s. Melanges, Deutsch im 3ten Jahrg. von Hillers Wöchentl. Nachr. S. 245 u. f. und Lettre sur le Mechanisme de l'opera italien. von Villeneuve 1756. 12. — Und im 1ten B. S. 160 der Marpurgschen Histor. krit. Beytr. und im 4ten Jahrg. S. 331. der Hillerschen Wöchentl. Nachr. finden sich auch noch Nachrichten darüber. — Aber hiemit war der Streit nicht beygelegt. J. J. Rousseau hatte, ungenannt, schon mit der Lettre d'un Symphoniste de l'Ac. Roy. de Musique (im 15ten Bde. S. 253. f. W. Zweybr. Ausg.) Theil daran genommen; aber endlich trat er unter seinem Nahmen, mit der Lettre sur la Musique françoise 1753. 8. und im 15ten Bd. S. 199 f. W. hervor; und der nachdrückliche Ton, mit welchem er den Franzosen sagte, daß sie überhaupt gar keine Musik hätten, und wegen ihrer Sprache, auch keine haben könnten, setzte eine Menge Federn und Hände in Bewegung. Der erste seiner Gegner war der Kanonikus Gautier (Observat. sur la lettre de Mr. Rousseau: sollen schon im J. 1752. erschienen seyn.) — Elie Freron (Deux lettres . . . en reponse à celle de Mr. R. 1753. 8.) — Rene de Bonneval (Apologie de la Musique et des Musiс. françois . . . 1754. 12.) — Marc. Ant. Laugier (Apologie de la Mus. franc. 1754. 8. die beste Vertheidigung der französ. Musik.) — Louis Travenol (Arrêt du Conseil d'Etat d'Apollon . . . 1754. 12. La Gallerie de l'Acad. Roy. de Musique . . . 1754. 8.) — Jacq. Aug. de la Morliniere (Lettre d'un Sage à un homme respectable . . . 1754. 8. Eine feine Verspottung des R.) — Baton (Examen de la lettre de Mr. Rousseau 1754. 12.) — Jean Nov. de Caveirac (Lettre d'un Visigoth à Mr. Freron 1754. Auch wird ihm die Nouv. lettre à Mr. R. 1754. 8. zugeschrieben.) — Cazotte (Observat. sur la lettre de Mr. R. P. 1754. 12.) — Coste d'Arnobat (Doutes d'un Pyrrhonien propos. amicalement à Mr. R. 1754. 12.) — Robineau (Lettre d'un Parisien . . . 1754. 12.) — Louis Castel (Lettres d'un Acad. de Bordeaux sur le fonds de la Musique, Bord. 1754. 12. Reponse crit. d'un Academ. de Rouen 1754. 12.) — J. Louis Aubert (Ihm wird die Refutation suivie et detaillée des princ. de Mr. Rousseau . . . P. 1754. 8. zugeschrieben.) — Yzo (Lettre sur celle de Mr. J. J. Rousseau . . . 1754. 12.) — —

Geschichte der komischen Oper in England. Lustspiele, in welche Lieder eingewebt waren, sind auf dem englischen Theater so alt und älter, als auf irgend einem andern neuen Theater; aber das älteste, als eigentliche komische Oper abgefaßte Stück ist Psyche debauched,

im J. 1678 gedrukt, und eine Parodie der Oper Psyche des Shadwell, von Th. Duffet geschrieben. Sie ist aber höchst elend, ohne Witz und Laune. Th. d'Urfey († 1723) machte mit den Queens of Brentford und glüklicher mit den Wonders in the Sun im J. 1706 einen neuen Versuch; aber dieser und einige folgende machten kein sonderliches Glük. Endlich erschien im J. 1727 die bekannte Beggar's Opera von J. Gay, († 1732 in einer deutschen Nachahmung, unter dem Titel, die Schleichhändler, in den verm. Werken, Hamb. 1775. 8. S. 133. aber ohne die Laune des Originales) und der allgemeine Beyfall, welchen sie erhielt, brachte eine Menge Nachahmungen hervor, von welchen Gabr. Odingsels († 1707) Elk. Settle († 1724) Heinr. Carey (1738) George Lillo († 1739) Ch. Coffey († 1745. dessen Devil to pay und Merry Gobler wir auch im Deutschen kennen.) Mos. Mendez (1749) Heinr. Fielding († 1755) die bessern schrieben. In neuern Zeiten haben deren Jos. Reed — Stevens — Miß Sheridan — Rich. Cumberland — Js. Bickerstaf — Dudley — Heinr. Bates — Dibdin — J. Hough — Rich. Rolt — W. Kenrik — Aug. Miles — u. a. m. verfertigt. — —

Geschichte der komischen Oper in Deutschland. Wir haben ein sehr altes Stük, welches einer komischen Oper ziemlich ähnlich sieht. Es heißt, Kunst über alle Künste, ein böses Weib gut zu machen . . . in einem sehr lustigen freudenvollen Possenspiele vorgestellt, Reppersdorf 12. Der Sprache nach könnte es aus der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts seyn; auch A. Gryphius hat deren (das verliebte Gespenst, und die geliebte Dornrose, Bresl. 1660. 8. und in s. Teutschen Ged. Bresl. 1698. 8. S. 1. Piast, ebend. S. 626) geschrieben. — Christph. Lud. Boxberg (Die verschwiegene Treue, Onolzb. 1698. 8.) — Joh. Melch. Conradi (Freund und Liebesstreit, Oett. 1699. 8.) — Der vergnügte Traum, in der christlichen Vesta, Nürnb. 1762. 8. Aber ob und von wem sie in Musik gesetzt, und wo und wenn sie aufgeführt worden, weiß ich nicht. Auf dem Hamburgischen Theater erschienen deren, ums J. 1724, als der Hamburger Jahrmarkt, u. a. m. die von Telemann Reinh. Kaiser, Melch. Hofmann u. a. m. gesezt waren. Auch zu Prag spielte man deren ums J. 1731. die aus dem Italienischen übersezt waren; und der Teufel ist los wurde von Schönemann, nach einer Uebersetzung des H. v. Bork, bereits im J. 1743 aber mit der englischen Musik, gegeben. Hierauf schrieb Gellert das Orakel (im J. 1748), welches F. G. Fleischer aber erst im J. 1771. in Musik brachte. Aber mehr noch wurden Operetten auf dem Theater durch musikalische Zwischenspiele, deren unter andern Molius für die Neuberinn schrieb (z. B. den Kuß, im J. 1748) und durch die Intermezzo's, welche Hr. Koch im Jahre 1751 zu geben anfieng, in Mode gebracht. Dieses veranlaßte nähmlich vielleicht den Hrn. Weiße den Devil to pay, welches im J. 1752. mit ausserordentlichem Beyfall zu Leipzig gespielt wurde, zu übersetzen. Der heftige Krieg, welcher darüber entstand, und die lächerliche Rolle, welche Gottsched darin spielte, sind bekannt; auch in der Chronologie des deutschen Theaters, S. 159 u. f. erzählt. Von den bey dieser Gelegenheit gewechselten Schriften ist nichts, als das drolligte Schreiben des Teufels an Gottsched (unter andern im 1ten Th. der Anthologie der Deutschen S. 213. abgedrukt) auf uns gekommen. Erst im J. 1759 erschien der zweyte Theil, der Teufel ist los, oder der lustige Schuster, auf der Bühne; auch wurden bald nachher verschiedene Nachahmungen desselben geschrieben; allein, der eigentliche Geschmak an Operetten scheint erst seit der Zeit, daß Hr. Hiller Lisuart und Dariolette von Dan. Schibeler im J. 1766) Lottchen am Hofe, die Liebe auf dem Lande und die übrigen Stücke von Hrn. Weiße (Kom. Opern, Leips. 1773. 8. 3 Th.) sezte, allgemein geworden zu seyn. Man

schrieb und übersetzte und setzte aber auch komische Oper, was nur die Feder führen konnte. Am vorzüglichsten haben sich damit beschäftigt: **J. J. Eschenburg** (Lucas und Hannchen, Brschw. 1768. 8. und ein paar Stücke aus dem Franz. und Ital. übersetzt.)—**Joh. Benj. Michaelis** († 1772. Operetten, Leipz. 1772. 8. und in seinen einzelnen Gedichten noch zwey andre. C. G. Neefe hat eine davon gesetzt.) — **Gottl. Ephr. Hermann** (Das Rosenfest, Weimar 1771. 8. Die treuen Köhler, Leipz. 1772. 8. ges. von F. W. Wolf. Die Dorfdeputirten 1773. 8. ges. von ebend. Der Abend im Walde 1774. 8. ges. von ebend.) — **J. J. Engel** (Die Apotheke, Leipz. 1772. 8. ges. von C. G. Neefe.) — **Joh. Andre** (Lustsp. und Operetten nach franz. Mustern, Frft. 1771 u. f. 8. 3 Th. Der Töpfer 1773. 8. Der alte Freyer 1775. 8. Auch ist der Verf. als glüklicher Operettencomponist bekannt.) — **Frdr. Wilh. Gotter** (Singspiele, Leipz. 1779. 8. 1 Bd. und auch verschiedene einzele.) — **J. W. v. Göthe** (Erwin und Elmire, Frft. 1775. ges. von J. Andre. Claudine von Villa Bella, Berl. 1776. 8.) — **A. G. Meißner** (Operetten, Leipz. 1778. 8.) — **C. F. Bretzner** (Operetten, Leipz. 1779. 8.) — **G. Stephani** (Operetten, Wien 1783. 8. Liegn. 1792. 8.) — C. F. v. Bonin, K. Herklot, B. C. Darien, J. W. Winter, J. G. Jacobi, W. G. Becker, W. C. S. Mylius, u. a. m. — — Sammlungen: Komische Opern, Berl. 1774-1776. 8. 3 Th. Samml. der Kom. Operetten, so von der Churpfälzischen deutschen Hofschauspielergesellsch. aufgeführt worden, Frft. 1770-1778. 8. 6 Th. — Lyrisches Theater der Deutschen, Leipz. 1782. 8. 2 Bde. — Singsp. nach ausländischen Mustern, v. Großmann, Frft. 1783. 8. — — Und ausser den genannten Componisten haben deren noch gesetzt Benda — Dittersdorf — Mozart — Eberl — Frz. v. Boecklin — u. a. m. — — Und von der komischen Oper handeln: Ein paar Auff. in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1766. S. 253 und 1767. S. 155, über Lisuart und Dariolette — Schreiben über die komische Oper, ebend. im Anhange zum dritten Jahrg. S. 89. — **Joh. Frdr. Reichard** (Ueber die deutsche komische Oper (in Ansehung der Musik) nebst einem Anhange eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie, Hamburg 1774. 8.) — — S. übrigens die, bey dem Art. **Drama**, S. 724. u. f. angeführten, von dem deutschen Theater überhaupt handelnden Schriften. — —

# Oratorium.

(Poesie; Musik.)

Ein mit Musik aufgeführtes geistliches, aber durchaus lyrisches und kurzes Drama, zum gottesdienstlichen Gebrauch bey hohen Feyertagen. Die Benennung des lyrischen Drama zeiget an, daß hier keine sich allmählig entwikelnde Handlung, mit Anschlägen, Intriguen und durch einanderlaufenden Unternehmungen statt habe, wie in dem für das Schauspiel verfertigten Drama. Das Oratorium nimmt verschiedene Personen an, die von einem erhabenen Gegenstand der Religion, dessen Feyer begangen wird, stark gerührt werden, und ihre Empfindungen darüber bald einzeln, bald vereiniget auf eine sehr nachdrükliche Weise äußern. Die Absicht dieses Drama ist, die Herzen der Zuhörer mit ähnlichen Empfindungen zu durchdringen.

Der Stoff des Oratorium ist also allemal eine sehr bekannte Sache, deren Andenken das Fest gewidmet ist. Folglich kann er durchaus lyrisch behandelt werden, weil hier weder Dialog, noch Erzählungen, noch Nachrichten von dem, was vorgeht, nöthig sind. Man weiß zum voraus, durch was für einen Gegenstand die Sänger in Empfindung gesetzt werden, und die Art, die besonderen Umstände derselben, unter denen der Gegenstand sich jedem zeiget. Dies alles kann

kann aus der Art, wie sich die singenden Personen darüber auslassen, ohne eigentliche Erzählung hinlänglich erkannt werden.

Wenn gleich das Oratorium eine Begebenheit zum Grunde hat, z. B. die Kreuzigung, oder die Auferstehung, so macht dieses darum den erzählenden Vortrag nicht nothwendig; die Begebenheit kann in vollem Affekt lyrisch geschildert werden. So fängt **Ramlers Oratorium** vom Tode Jesu, mit dieser höchst rührenden lyrischen Schilderung an*).

Ihr Palmen in Gethsemane,
Wen hört ihr so verlassen trauren?
Wer ist der ängstlich sterbende? . . .
Ist das mein Jesus? u. s. f.

Dieses ist lyrisch erzählt, oder geschildert, und ist die einzige für das Oratorium schikliche Weise, ob sie gleich wenig beobachtet wird.

Dialogische Reden haben da gar nicht statt, weil sie für die Musik sich gar nicht schiken, die weder Begriffe noch Gedanken, sondern blos Empfindungen schildert. Es ist höchst abgeschmakt, solche Reden, wie man noch bisweilen im Oratorium hört: „*Da sprach die Magd zu Petrus, auch du bist einer von ihnen — Petrus antwortete — Nein ich kenne ihn nicht;*" in musikalischen Tönen vorzutragen.

Also muß der Dichter im Oratorium den epischen und den gewöhnlichen dramatischen Vortrag gänzlich vermeiden, und wo er etwas erzählen, oder einen Gegenstand schildern will, es im lyrischen Ton thun. Von der lyrischen Schilderung haben wir eine Probe zum Beyspiel gegeben; hier ist eine von der lyrischen Erzählung, aus dem angeführten Stük:

— Wehe! Wehe!
Nicht Ketten, Bande nicht, ich sehe
Gespitzte Keile! — Jesus reicht die Hände dar,
Die theuren Hände, deren Arbeit Wohlthun war.
Auf jeden wiederholten Schlag durchschneidet
Die Spitze Nerv', und Ader, und Gebein u. s. f.

Bey dem durchaus herrschenden lyrischen Ton, hat dennoch mannichfaltige Abwechslung statt. Das Recitativ, das Arioso, die Arie, Chöre, Duette und alle gewöhnliche Formen der zum Singen abgepaßten Texte, können verschiedentlich abgewechselt auf einander folgen.

Eine sehr wesentliche Sache hieben ist dieses, daß der Dichter mehrere Charaktere einführe. Vollkommen Gottesfürchtige, denn noch etwas schwache, auch wol gar verzagte Sünder; Menschen von feuriger Andacht, und denn zärtliche sanft empfindende; denn dadurch bekommt der Tonsetzer Gelegenheit, das Gemüth zu rühren.

Aber die wichtigste Lehre, die man dem Dichter für diese Gattung geben kann, ist diese, daß in den Empfindungen selbst nichts vorkomme, das nicht unmittelbar aus der Hoheit des Hauptgegenstandes entstehe, oder sich darauf beziehe. Der Dichter muß keinen Augenblik vergessen, daß die Personen, die er reden läßt, zu einer sehr feyerlichen Gelegenheit versammelt sind, wo alles groß seyn muß. Man muß von den hohen Gegenständen, die man vor sich hat, keine besondere Anwendung aufs Kleine, auf das, was wenigen Menschen persönlich ist, machen, vielweniger sich in allgemeine moralische Betrachtungen einlassen. So ist die erste Arie in dem erwähnten Ramlerischen Oratorium:

Held, auf den der Tod den Köcher ausgeleert,
Hör' am Grabe den, der schwächer Trost begehrt!

ob sie gleich bey einer andern Gelegenheit schön und wichtig seyn möchte,

*) Nach der neuesten Ausgabe.

möchte, hier nicht groß genug, da sie aus einem blos besondern Umstand des hohen Gegenstandes erwächst. Wenn der Tod Jesu als die Versöhnung des ganzen menschlichen Geschlechts angesehen wird: so erwekt besonders der erste Blik auf diese unendlich große Handlung nothwendig auch ganz hohe Empfindungen. Noch weit weniger ist die so schöne Arie:

Ihr weichgeschaffene Seelen,
Ihr könnt nicht lange fehlen: u. s. f.

hier am rechten Orte, wo alles feyerlich seyn soll.

Ich zeige diese Mängel deswegen in dem besten Oratorium, das ich kenne, an, damit es desto deutlicher in die Augen falle, wie nothwendig die gegebenen Erinnerungen sind, da auch unsere besten Dichter dagegen fehlen.

Die Musik muß hier in ihrer vollen Pracht, aber ohne allen Prunk, ohne alle gesuchte Zierlichkeit erscheinen. Hier ist es nicht darum zu thun, schön und angenehm, sondern durchdringend und erhaben zu seyn. Da wir aber von dem Geschmak der Kirchenmusik in einem besondern Artikel gesprochen haben: so wollen wir hier das, was schon dort gesagt worden, nicht wiederholen, sondern nur in eben der guten Absicht, in der vorher das Ramlerische Oratorium in einigen Stüken getadelt worden, auch einige schwere Fehler, die in der auf eben dasselbe von dem großen Graun selbst verfertigten Musik begangen worden, anzeigen. Die meisten Arien unterscheiden sich nicht genug von Opernarien; fast eben die Weichlichkeit und der übertriebene, beynahe wollüstige Puz der Melodien, und an einigen Orten sogar Spielereyen, die die Empfindung tödten; Passagen, die sich zu jeder Leidenschaft gleich gut schiken, weil sie gar nichts sagen, z. B. in der Arie: So stehet ein Berg Gottes ꝛc. eine Passage auf das Wort stehet, und ein langer Lauf auf das Wort strahlen. In dem so feyerlichen Solo: Weinet nicht, es hat überwunden der Löwe vom Stamm Juda, sind wirkliche, bis zum Ekel wiederholte Tändeleyen über die Worte überwunden, der Löwe und vom Stamm Juda. Ich verehre den Mann, der mein Freund war, in seiner Asche so sehr, als jemand; aber über solche schwere Versehen, bey so höchst feyerlicher Gelegenheit, kann ich, zur Warnung andrer, nicht schweigen. Wenn das warme Interesse für das Wahre und Gute mir diesen Tadel zweyer gegen mich freundschaftlich gesinnter Männer abgedrungen: so ist es auch nicht Freundschaft, sondern wirkliche Empfindung der Sache, wenn ich beyden über die Arie: Singt dem göttlichen Propheten, meinen lauten Beyfall gebe: viel andrer fürtrefflicher Stellen dieser beyden Werke nicht zu gedenken.

✤ ✤

Von den **Oratorien** überhaupt handeln: Arcangelo Spagna (Vor s. Oratori, R. 1706. 12. findet sich ein Discorso dogmatico darüber.) — **Cl. Fr. Menestrier**, im 37ten Kap. s. Representat. en Musique, anc. et mod. Par. 1681. 12. — Der Verf. der Lyric Muse revived in Europe, im 6ten Kap. S. 58. — **Ch. Burney**, im 2ten Kap. des 4ten Bds. s. General Hist. of Musik. — **J. M. v. Loen** (Der 8te Abschn. im 4ten Th. s. Kl. Schriften, Frft. 1752. 8. handelt von den Passionsmusiken, oder Oratorien. — Ueber die Beschaffenheit der musikalischen Oratorien, nebst Vorschlägen zur veränderten Einrichtung derselben, in dem musikal. Alm. für das J. 1783. Leipz. 8. S. 166. — —

Im Grunde sind die Oratorien sehr alt; und, wenn man will, eine Art von Fortsetzung der heiligen Mysterien, welche, zum Theil auch in den Kirchen gespielt, und, wenn gleich nicht gänzlich gesungen wur-

wurden, doch mit Gesang verbunden waren. (S. die Anmerk. des Apost. Zeno zu seiner Ausg. von des Fontanini Bibl. della Eloq. Ital. Bd. 1. S. 489.) So führt, z. B. Burney in s. Hist. of Mus. Vol. IV. ch. 3. eine Comedie de la Passion an, worin Gott der Vater seine Rolle in drey Stimmen zugleich zu singen hatte. Und diese Mysterien selbst schrieben sich von den christlichen Pilgrimmen her, welche sehr frühzeitig schon nach dem gelobten Lande, oder nach andern heiligen Orten wallfartheten. „Sie verfertigten," sagt Menestrier, a. a. O. „auf ihren Reisen gewisse Gesänge, worin sie von dem „Leben und dem Tode des Sohnes Got„tes oder vom jüngsten Gericht han„delten; diese Gesänge waren zwar nicht „sonderlich ausgearbeitet; allein die Me„lodie und die Einfalt der damahligen „Zeiten machte solche pathetisch. Sie be„sangen auch die Wunderwerke der Heili„gen, die Martern derselben und gewisse „Fabeln, welchen das abergläubische Volk „den Nahmen Erscheinungen beylegte. „Uebrigens reiseten sie Haufenweise zusam„men, trugen, nebst dem Pilgrimsstabe, „Hüthe und Mäntel, welche mit Mu„scheln besetzt, oder sonst bemahlt waren, „und sangen ihre Gesänge auf den Stras„sen und öffentlichen Plätzen." — Aber die Form, welche die Oratorien jetzt haben, erhielten sie zuerst in Italien; und die Einführung, oder Erfindung derselben wird dem Heil. Philipp von Neri, Stifter der Congregation der Väter des Oratorii im J. 1540 zugeschrieben. Um den Römern, welche so vieles Vergnügen an der Musik fanden, dieses Vergnügen auch ausser dem Carneval, als während welchem sie es nur völlig im weitesten Umfange geniessen konnten, zu verschaffen, ließ er geistliche Gespräche, z. B. zwischen der Samaritanerin und Christo, zwischen Tobias und dem Engel u. d. m. und sogar Allegorische als zwischen der Reue und dem Glauben, in zwey Theile abgetheilt, von Dichtern schreiben, von Musikern setzen, und in der Kirche aufführen. Die ersten derselben wurden indessen unter dem Titel, Laudi spirituali gedrukt, wovon einer der ersten Verfasser der P. Agostino Manni war; und von welchen eines der merkwürdigsten die Rappresentatione di anima e di corpo, gesetzt von Emilio del Cavalieri, gewesen seyn soll. Es soll den ersten musikalischen Versuch im Recitativ Styl enthalten, hat keine Arien, sondern besteht blos aus Recitativen und Chören. Der Vorrede zu Folge scheint es mit Tänzen verbunden gewesen zu seyn; auch sind in dieser Vorrede die Kleidungen der spielenden Personen, welche, ausser dem Leibe und der Seele, aus der Welt, dem menschlichen Leben, u. d. m. bestehen, so wie das Spiel derselben bestimmt. Erst in der Mitte des 17ten Jahrhunderts erhielten sie den Namen von Oratorien, wahrscheinlicher Weise von der Gesellschaft, in welcher sie ihren Ursprung nahmen; und in den Rime des Frcs. Balducci († 1645) finden sich die erstern mit diesem Nahmen. Frc. Spagna brachte, um das J. 1656 eine Verschiedenheit in die Form derselben. Ursprünglich waren sie nämlich mehr Erzählung, als Drama; eine besondere Person sagte den Zuschauern die Geschichte, die sie hören würden, den Ort, wo, und die Umstände, unter welchen sie sich zugetragen habe, oder den Inhalt, worüber geredet werden würde, zuvor; und in den ältern Stüken dieser Art nimmt diese Istoria, oder Testo den größten Theil ein; folglich fanden denn wenige Arien Statt, und die Stüke waren äußerst langweilig. Diese Geschichte, oder der Inhalt wurde zuerst von gedachtem Frc. Spagna, in s. Deborah, im J. 1656, zur Aergerniß vieler frommen Seelen, weggeworfen. Die besondern Gründe, welche er dazu gehabt hat, sind von ihm in dem angeführten Discorso dogmatico ausgeführt worden. Das erste Oratorium in drey Acten gab Malatesta Strinati (den H. Hadrianus) und das erste, in fünf Acten, Giul. Ces. Grazzini (den H. Georg.) Uebrigens haben deren noch bey den Italienern geschrieben: Lelio Orsini († 1696) Franc. di Lemene († 1704. S. den

1ten und 2ten Th. der Raccolta di Poesie del S. Fr. di L. Lodi 1699. 8.) Tommaso Ceva († 1737) Giac. Ant. Bergamoni, Girol. Gigli (In s. Poesie, Ven. 1700 und 1708. 12.) Piet. Ant. Bernardoni (nannte die seinigen, als Le due passione, zuerst Poemetti dramatici. Sie finden sich in s. Rime, Bol. 1706. 12.) Franc. Manzoni — Claudio Pasquini — Apostolo Zeno (Azione sacre, Ven. 1735. 4.) — Piet. Metastasio (s. dessen Werke.) Die besten Musiken sind von Stradella, Clari, Steffani, Aless. Scarlatti, Pistocchi, Hasse, Gius. Amadori Ant. Bissi, Chardieri, Jomelli, u. a. m. Beyträge zur Geschichte des Oratoriums in Italien finden sich übrigens in Crescimbeni Istor. della volgar Poesia, Bd. 1. S. 312. Ausg. von 1731. — in Quadrio Stor. e rag. d'ogni Poesia, Bd. 3. Th. 2. S. 494 u. f. — —

Oratorien in **Frankreich**. Erst in den ganz neuern Zeiten sind diese dort, im Concert spirituel eingeführt worden. Das erste mir bekannte ist La sortie d'Egypte, das Heinr. Jos. Riegel in Musik gesetzt hat. Auch La prise de Jericho, ein ähnliches Werk, ist von ihm in Musik gesetzt worden. — —

Oratorien in **England**. Pope und Arbuthnot schrieben im J. 1720 ein Stük dieser Art, Esther, das, so viel ich weis, in Musik von D. Pebusch gesetzt, in der Capelle des Herzogs von Chandos aufgeführt wurde. D. Humphrey arbeitete es um, Händel setzte es, und ließ es im J. 1732 aufführen. Seit der Zeit wurden mehrere geschrieben, wovon die frühern bey dem Art. Cantate angeführt sind; die spätesten sind, Sampson (im J. 1743.) Belsazer (im J. 1745.) Judas Maccabäus (im J. 1747.) Abel (im J. 1755.) Zimri (im J. 1760.) Joseph und seine Brüder, u. a. m. in welchen fast durchgehends die Poesie, in aller Art, schlecht ist. Beyträge zur Geschichte des Oratoriums in England finden sich in D. Browns Betrachtungen über die Poesie und Musik Leipz. 1769. 8. S. 347 u. f. — Ein Verz. derselben in dem 2ten Bde. der Biogr. Dramat. S. 424. Ausg. v. 1782. — —

Oratorien in **Deutschland**. Hr. Sulzer hat bereits die Gedichte des Hrn. Ramler genannt; ich setze H. Niemeyers Gedichte, Leipz. 1778. 4. hinzu, und lasse es dahin gestellt seyn, in wie fern von beyden auf irgend eine Art etwan das gilt, was in den fliegenden Blättern von deutscher Art und Kunst, Hamb. 1773. 8. S. 117. gesagt wird. Daß Graun die erstern, und Rolle († 1785) die letztern gesetzt hat, ist bekannt. Wir haben übrigens der Gedichte dieser Art noch viel mehrere, von welchen ich mich begnüge Schieblers Israeliten in der Wüste, Patzke Tod Abels, Magd. 1772. 8. Blums Hiskias, im Mus. fürs J. 1779. zu nennen. Auch haben, ausser Graun und Rolle, noch Telemann, Mattheson, J. P. Kunzen, A. C. Kunzen, L. Mozart, Mislivweczek, u. a. m. deren in Musik gebracht.

# Ordnung.

(Schöne Künste.)

Man sagt von jeder Sache, sie sey ordentlich, wenn man eine Regel entdeket, nach welcher ihre Theile nebeneinander stehen oder auf einander folgen. Also bedeutet das Wort Ordnung im allgemeinen metaphysischen Sinne, eine durch eine oder mehrere Regeln bestimmte, besondere Art der Stellung, oder der Folge aller zu einem Ganzen gehörigen Theile, wodurch in dem Mehrern Einförmigkeit entsteht. In den Reihen folgender Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. oder 1. 2. 4. 8. 16. ist Ordnung; weil in beyden die verschiedenen Zahlen nach einem Gesetz auf einander folgen, wodurch Einförmigkeit entsteht. Man entdeket es in der ersten Reihe darin, daß jede folgende Zahl um 1 grösser ist, als die vorhergehende, und in der andern darin, daß jede folgende das Doppelte der vohergehenden ist. Die Ordnung hat

hat also da statt, wo mehrere Dinge nach einer gewissen Regel neben einander stehen, oder auf einander folgen können: sie wird durch die Regel, oder durch das Gesetz, nach welcher diese Dinge neben einander stehen oder auf einander folgen, bestimmt; und man erkennt, oder bemerkt sie, so bald man entdeket, daß die Sachen nach einem Gesetz verbunden sind, wenn gleich dieses Gesetz keine Absicht zum Grunde hat, und nicht aus Ueberlegung vorhanden ist. Man höret bisweilen, daß Regentropfen von einem Dach in gleichen Zeiten nach einander abtröpfen. In dieser Folge der Tropfen ist Ordnung ohne Absicht; die Umstände der Sache bringen es so mit sich, daß jeder Tropfen gleich geschwinde auf den vorhergehenden folget. Dies ist hier das Gesetz der Folge, durch welches sie Ordnung bekommt. Es kann sich treffen, daß etliche Kugeln, ohne Absicht auf die Erde geworfen, in gerader Linie und gleich weit aus einander liegen bleiben. Wir entdeken alsdenn Ordnung und Gesetze der Stellung darin, die keine Folge der Ueberlegung sind. Wo wir in Verbindung der Dinge kein Gesetz, keine Regel der Einförmigkeit bemerken, so sagen wir, die Sachen seyen unordentlich durch einander. Dieses sagen wir z. B. von den Bäumen in einem Walde, wenn wir keine Regel bemerken, durch welche Einförmigkeit der Stellung entstanden wäre.

Die Ordnung kann sehr einfach, aber sie kann auch sehr verwikelt seyn; weil das Gesetz derselben mehr oder weniger Bedingungen haben kann, denen die Folge der Theile genug thun muß. Es giebt auch vielerley ganz verschiedene Gattungen der Ordnung nach Verschiedenheit der Absicht, in welcher man einer Folge von Dingen eine Regel der Einförmigkeit vorschreibt. Damit wir uns aber nicht in allgemeine metaphysische Betrachtungen vertiefen, sondern blos bey dem bleiben, was die allgemeine Theorie der schönen Künste davon nöthig hat: so wollen wir hier blos von den Dingen sprechen, die durch Ordnung eine ästhetische Kraft bekommen, ohne Ordnung aber völlig gleichgültig wären; denn nur auf diese Weise läßt sich die Wirkung der Ordnung von allen Nebenwirkungen abgesondert erkennen.

Eine Menge vor unsern Augen zerstreut liegender Feldsteine, die wir mit völliger Gleichgültigkeit, ohne den geringsten Grad der Aufmerksamkeit sehen, kann durch Ordnung in einen Gegenstand verwandelt werden, den wir mit Aufmerksamkeit betrachten, und der uns wolgefällt. Hier hat kein einzeler Theil für sich ästhetische Kraft, sondern ist völlig unbedeutend: gefällt uns eine gewisse Anordnung dieser Steine, so hat das Materielle, oder das, was jeder Stein an sich hat, keinen Antheil an dieser Wirkung. So haben einzele Schläge auf eine Trommel, oder auf einen Ambos nichts, das uns lokte; aber so bald wir Ordnung darin bemerken, besonders, wenn sie metrisch, oder rhythmisch werden, so bekommen sie ästhetische Kraft.

Ganz anders ist es mit solchen Dingen beschaffen, die schon einzeln, jedes für sich, eine Kraft haben, wie in der Rede, wo jedes Wort etwas bedeutet, oder in einem Gemählde, wo jede Figur für sich schon etwas hat, das den Geist oder das Herz beschäfftiget. Wenn in dergleichen Gegenstände Ordnung gelegt wird, so kann daraus eine Wirkung entstehen, wozu nicht blos die Ordnung, sondern auch das Materielle der angeordneten Dinge das Seinige beyträgt.

Indem wir also hier die Ordnung und ihre Wirkung betrachten, geschiehet es blos, in sofern sie rein und von aller materiellen Kraft der geordneten Sachen abgesondert ist, das ist, wir betrachten die reine Form der Dinge, ohne Rüksicht auf die Materie; kurz Ordnung, nicht Anordnung: denn dieses leztere Wort scheint allemal die Ordnung auszudrüken, die in Rüksicht auf das Materielle der Sachen bestimmt wird. Hier ist sie also gar nichts, als der Erfolg der Regel des Nebeneinanderstehenden, oder Aufeinanderfolgenden. Bestimmt eine einzige einfache Regel die Folge der Dinge, so bewirket sie das, was insgemein Regelmäßigkeit genennt wird, wie wenn Soldaten in Reihen und Gliedern stehen; wird aber die Folge durch mehrere Regeln bestimmt, so daß in der Folge der Dinge mancherley Bedingungen müssen erfüllt werden, so wird der Erfolg davon schon für etwas höheres, als bloße Regelmäßigkeit gehalten; es kann Symmetrie, Eurythmie und Schönheit daraus entstehen.

Die Ordnung wirkt Aufmerksamkeit auf den Gegenstand, Gefallen an demselben, macht ihn faßlich, und prägt ihm die Vorstellungskraft ein: das Unordentliche wird unbemerkt, und wenn man es auch betrachtet, so behält man es nicht in der Einbildungskraft, weil es keine faßliche Form hat. Aber die Wirkung der Ordnung auf die Einbildungskraft, kann sich bis auf einen hohen Grad des Wolgefallens und Vergnügens erstreken; wenn sie viel Mannichfaltigkeit genau in Eines verbindet, so bewirkt sie eine Art des Schönen, welches sehr gefällt. Man sieht sehr schöne mosaisch gepflasterte, oder von Holz eingelegte bunte Fußboden, da blos die Ordnung, in welcher kleine verschiedentlich gefärbte Drey- und Viereke gesezt sind, eine sehr angenehme Mannichfaltigkeit von Formen und Verbindung bewirket. Sogar kann durch blos reine Ordnung schon etwas von sittlicher und leidenschaftlicher Kraft in den Gegenstand gelegt werden. Sie kann etwas fantastisches, aber auch etwas wol überlegtes; etwas sehr einfaches und gefälliges, aber auch etwas verwikeltes und lebhaftes haben. Das Spiel der Trommel, wo ein Stük vom andern sich blos durch die Ordnung der auf einanderfolgenden Schläge unterscheidet, kann allerley leidenschaftlichen Ausdruk annehmen. So mannichfaltig ist die Wirkung der Ordnung.

Der Künstler kann also vielfachen Gebrauch von der Ordnung machen. In einigen Werken ist sie das einzige Aesthetische, wodurch sie zu Werken des Geschmaks werden. So gehören viel Werke der Baukunst nur darum unter die Werke der schönen Künste, weil die verschiedenen Theile des Gebäudes, die nicht das Genie, oder der Geschmak des Künstlers erfunden, sondern die Nothwendigkeit angegeben hat, ordentlich neben einander gesezt worden. Auch einige Gärten haben von dem Charakter der Werke des Geschmaks nichts, als die Ordnung. In der Musik hat man auch kleine ganz angenehme Melodien, die ausser einer sehr gefälligen Ordnung der Töne nichts Aesthetisches haben. So geben die Dichter bisweilen einem epischen Vers, dessen Inhalt nichts Aesthetisches hat, durch Ordnung der Sylben einen schönen Klang, wodurch er die epische Würde bekommt. Dergleichen kommen beym Homer nicht selten vor. Schon der niedrigste Grad der Ordnung oder die bloße Regelmäßigkeit

keit ist bisweilen hinreichend, ein Werk in den Rang der Werke des Geschmaks zu erheben. Wenn man die Werke der Kunst in eine Rangordnung setzen wollte, so würden dergleichen Werke, die blos durch Ordnung gefallen, weil ihr Stoff nichts von ästhetischem Werth hat, die niedrigste Classe machen.

Eine gar zu leicht in die Sinne fallende Ordnung aber schiket sich nicht für Werke, deren Stoff nichts vorzügliches hat; sie werden matt, weil man auf einen Blik das wenige Aesthetische, was sie haben, entdeket; darum ist nichts matter, als ein Gedicht von sehr geringhaltigem Stoff, das durchaus einerley Vers hat. Dem schwachen Stoff muß schon durch eine künstlichere Ordnung, darin ein Rhythmus ist, etwas aufgeholfen werden*). Dadurch bekommen Gebäude, die sonst gar nichts bemerkenswürdiges an sich haben, bisweilen ein sehr artiges Ansehen; dadurch werden Tonstüke, Tänze, auch wol bisweilen kleine lyrische Gedichte, die man ohne diese Zierde, die sie der Ordnung zu danken haben, gar nicht achten würde, ziemlich angenehm.

Das Wichtigste, was der Künstler in Absicht auf die Ordnung, die, so wie wir sie hier ansehen, allemal die Form seines Werks betrifft, zu bedenken hat, ist, daß dasjenige, was von Ordnung herkommt, dem Materiellen des Werks vollkommen angemessen sey, damit einem schwachen Stoff durch das Reizende der Ordnung aufgeholfen werde, einem wichtigen aber durch das Schimmernde der Ordnung kein Nachtheil geschehe. Der Baumeister, dem es gelungen wäre, für eine prächtige Cathedralkirche eine große Form zu erfinden, würde durch die schönste

*) S. Metrisch.

und verwikeltste Eurythmie viel kleiner Theile den Haupteindruk, den das Gebäude machen sollte, schwächen. Wo die Empfindung schon stark getroffen worden, da muß die Phantasie nicht mehr gereizt werden. Vielleicht ist es aus diesem Grunde geschehen, daß der feine Geschmak der Griechen für den Hymnus, wo das Herz blos von Andacht und Bewundrung sollte gerührt werden, keine von den künstlichen lyrischen Versarten, sondern den einfachen Hexameter gewählt hat.

Eine verwikelte Ordnung hat mehr Reiz, als die einfachere; aber dieser Reiz ist blos für die Phantasie, und er kann sogar die Eindrüke auf den Verstand und auf das Herz schwächen. Außerdem ist das Verwikelte auch nicht so leicht im Gedächtniß zu behalten, als das Einfachere. Wo es also nur darum zu thun ist, daß das Materielle eines Werks fest in den Gemüthern zurük bleibe, da ist die einfacheste Ordnung der verwikelten vorzuziehen. Jedermann wird finden, daß unsere ehemalige sehr einfache lyrische Versarten bequemer sind, als die künstlichern griechischen, um ein Lied oder eine Ode im Gedächtniß zu behalten. Aus eben dem Grunde findet man in der Musik, daß die Melodien, die zum Tanzen gemacht werden, wo es nöthig ist sie leicht ins Ohr zu fassen, allemal einen weit einfacheren Rhythmus haben, als Stüke von demselbem Charakter, die blos zum Spielen für das Clavier gesetzt sind.

## Ordnung; Säulenordnung.

(Baukunst.)

Die Griechen, die wir in der Baukunst zu unsern Lehrern angenommen haben,

haben, bauten ihre Tempel und andere öffentliche Gebäude so, daß meist allezeit die Theile, welche Unterstützung nöthig haben, durch eine oder mehrere Reihen von Säulen, an den Außenseiten oder inwendig, getragen wurden. Nach dem Charakter und dem Geschmak, der in dem Gebäude herrschen sollte, waren die Säulen von besonderer Form, von besondern Verzierungen und Verhältnissen, und nach Verschiedenheit der Säulen wurden auch die über die Säulen gelegten Theile, die man das Gebälk nennt*), in Verhältniß und Verzierung abgeändert. Die besondere Art der Säule und des dazu gehörigen Gebälkes ist das, was man eine Säulenordnung, oder schlechtweg eine Ordnung nennt. Zu einer solchen Ordnung gehöret also die Säule, und das über ihr liegende Gebälke, welches für jede besondere Art der Säule auch eine besondere Beschaffenheit hat, wodurch sich, so gut als durch die Säule selbst, jede Ordnung von den andern auszeichnet.

In der neuern Baukunst werden überhaupt viel weniger Säulen an die Gebäude gesetzt, als in der alten Baukunst gebräuchlich gewesen; und man sieht itzt keine Gebäude mehr, die, wie viele griechische, ringsherum mit einer, oder mehr Reihen von Säulen umgeben wären, wo nicht etwa zur Seltenheit ein Lustgebäude nach antikem Geschmak im Kleinen aufgeführt wird. Doch ist selten ein Pallast, eine große Kirche, wo nicht von außen, oder inwendig an einzeln Theilen Säulen angebracht werden. Man siehet also noch immer die genaue Kenntniß und den guten Geschmak in den Säulenordnungen als einen sehr wesentlichen Theil dessen an, was ein guter Baumeister besitzen muß.

*) S. Gebälk.

Die Griechen hatten nicht mehr als drey Ordnungen, die nach den Völkern, die sie erfunden hatten, die dorische, jonische und corinthische genennt worden. Die römischen Baumeister nahmen sie auch an, und erfanden überdem eine neue Ordnung, die man die römische, oder zusammengesetzte nennt. Und weil die Hetrurier auch ihre besondere Ordnung hatten, welche die Römer von ihnen annahmen, und die toscanische nannten, so zählt man überhaupt fünf alte Säulenordnungen, wiewol Vitruvius nur die drey griechischen als die Hauptordnungen betrachtet.

Die Beschaffenheit der alten Ordnungen ist uns theils aus den aus dem Alterthum übrig gebliebenen Gebäuden und Ruinen derselben, theils aus den Beschreibungen des Vitruvius bekannt. Jede hat etwas so bestimmtes in ihrem Charakter, daß sie sich allemal von jeder anderen auszeichnet; aber auch vieles, das bald jeder der alten Baumeister nach seinem eigenen Geschmak eingerichtet hat. So viel alte Gebäude oder Säulen verschiedener Gebäude nach jonischer Ordnung noch vorhanden sind, so viel Abänderungen dieser Ordnung in viel einzelen Theilen trifft man auch an. Diese Verschiedenheit in einerley Ordnung geht bey den Alten oft sehr weit. Die ältesten dorischen Säulen sind ohne Füße und sehr kurz. Der Tempel der Eintracht in Rom ist nach einer Ordnung, die zu keiner der fünf erwähnten kann gerechnet werden. Die Knäufe sind aus jonischen und dorischen vermischt, der Unterbalken und Fries aber sind in Eins zusammengezogen.

Deswegen kann man zwar überhaupt den Charakter jeder Ordnung so bestimmen, daß man sie dadurch leicht von allen andern unterscheiden kann,

kann, wie aus den besondern Artikeln über die Ordnungen zu sehen ist *); aber Regeln über die Beschaffenheit und Verhältniß aller einzelen Theile, die überall, oder doch nur von den meisten Baumeistern befolget würden, lassen sich nicht geben, weil darin jeder seinem Geschmak folget. Es haben sich verschiedene Liebhaber die Mühe gegeben, die Säulenordnungen nach dem Geschmak und den Verhältnissen der berühmtesten Baumeister unter den Neuern aufzuzeichnen, und sie dem Auge zur Vergleichung neben einander zu stellen. Wer ohne Aufwand ein solches Werk zu besitzen wünschet, dem empfehlen wir ein ganz kleines Werkchen, das unter dem Titel: **Deutliche und gegründete Vorstellung und Beschreibung, wie sechs berühmter Baumeister, Palladii, Cantanei, Serlii, Vignolä, Scamozzi und Brancä Säulenordnungen aufzureißen, von Dan. Stettern,** in Nürnberg herausgekommen.

Die verschiedenen Abänderungen aber, die sich in den antiken Ueberbleibseln zeigen, sind aus einigen zum Theil ziemlich kostbaren Werken, darin diese Ueberbleibsel mit Ausmessungen abgezeichnet sind, zu sehen.

Die vornehmsten Werke, in denen die übrig gebliebenen griechischen und römischen Gebäude, und deren Ruinen abgezeichnet und ausgemessen zu finden, sind folgende:

Les édifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement par Ant. Desgodez Architecte **).

Les plus beaux monumens de Rome ancienne etc. dessinés par Mr. Barbault etc. †)

*) S. Corinthisch; Dorisch u. s. f.
**) Paris 1682. [f]ol.
†) à Rome 1761. gr. fol.

Reliquiae Antiquae Urbis Romae, quarum singulas - - - delineavit, dimensus est, descripsit atque in aes incidit Bonavent. ab Overbeke etc. *)

Le Antichite Romane Opera di Gian - Batt. Piranesi Archit. Venet. **)

Del Palazzo di Cesari; sive de regiis antiqu. Caesar. aedibus; opera posth. di Monsig. Franc. Bianchini Veronese ***).

Les Ruines de plus beaux monumens de la Grèce par Mr. le Roi ****).

Antiquités d'Athenes - - par Mess. Stuart et Revett †).

Les Ruines de Pöstum ou de Posidonie dans la grande Grece par T. Major. etc. trad. de l'Anglois ††).

Les Ruines de Balbek autrement dite Heliopolis — par Rob. Wood et Dawkens †††).

Les Ruines de Palmyra autrem. dite Tedmor au desert par R. Wood et Dawkens ††††).

The Ionian Antiquities published with the permission of Dilettanti etc. †††††)

Ich habe mir in diesem Werke zur Regel gemacht, blos die Art, wie unser einheimischer Baumeister Goldmann die Ordnungen behandelt, ausführlich anzuzeigen, besonders, weil er in der dorischen Ordnung meines Erachtens alles weit schiklicher, als andere eingerichtet hat.]

In

*) Amstelod. 1703. III. Vol. fol. maj
**) in Roma 1756. IV. Vol. fol. maj.
***) in Verona 1738. fol.
****) à Paris 1758. gr. fol.
†) Lond. 1767. gr. fol.
††) Lond. 1768. gr. fol.
†††) Lond. 1757. gr. fol.
††††) Lond. 1753. gr. fol.
†††††) Lond. 1769. gr. fol.

In Ansehung der Höhe und Stärke theilet dieser Baumeister die Ordnungen in zwey Classen, in niedrige und starke, und in höhere und schlanke. Zu jener rechnet er die toscanische, dorische und jonische; zu dieser die römische und corinthische. Jede Ordnung der ersten Classe hat eine Höhe von 20 Modeln, wenn nämlich keine Postamente oder Säulenstühle, die in der That nicht dazu gehören, dabey angebracht werden. Von dieser Höhe kommen 16 Model auf die Säule, und 4 auf das Gebälk: die beyden hohen Ordnungen sind von 24 Modeln, davon das Gebälk vier, die Säule 20 Model hoch ist. Einige Baumeister geben jeder Ordnung eine besondere Höhe, so daß von der toscanischen bis zur corinthischen, jede um einige Model höher wird. Dann setzet unser Baumeister auch für die niedrigen Ordnungen die Säulenweite von 5, und für die höhern von 6 Modeln, als die schiklichste, fest *).

Hernach giebt Goldmann auch jeder ihren besonderen, nicht blos durch zufällige Zierrathen bestimmten, sondern über ihr ganzes Ansehen sich erstrekenden Charakter, wodurch fünferley sich sehr gut von einander auszeichnende Arten der Gebäude in Absicht auf den darin herrschenden Geschmak, oder Ton entstehen. Denn nach den Ordnungen muß sich auch alles übrige, was zur Verzierung gehöret, richten. Für die zwey schlechtern Ordnungen nimmt er zu kleinern Gliedern bloße Riemlein, in den zierlichen setzet er noch Reiflein daran. Der toscanischen Ordnung, als der einfachesten und schlechtesten, giebt er wenige, auch größtentheils platte Glieder mit geringen Auslaufungen, und erlaubet gar nichts geschnitztes daran. Sie schiket sich also für die einfachesten Gebäude, wo blos das Nothdürftige zur Festigkeit und zu Befriedigung des Auges gesucht wird; für Kirchen auf Dörfern und geringen Städten, für Portale an Gärten, und für gemeine Wohnhäuser. Die toscanische Ordnung scheinet die älteste von allen zu seyn; und durch einigen Zuwachs der Zierlichkeit, den die Dorier ihr gegeben, scheinet die zweyte, oder dorische Ordnung entstanden zu seyn.

*) S. Säulenweite.

Ihr Charakter soll nach Goldmann in einer männlichen Pracht bestehen, die noch nichts Zierliches sucht, aber durchaus Fleiß und einfachen Reichthum zeiget. Darum giebt er ihr mehr Glieder, als der vorhergehenden, macht sie aber meistentheils stark. Die Säulen vertragen kein Schnitzwerk; am Fries des Gebälkes stehen die Balkenköpfe etwas hervor, und sind mit Dreyschlitzen ausgehauen; die Metopen können glatt gelassen, oder mit bedeutendem, aber einfachem Schnitzwerk verziert werden. Sie schiket sich für Gebäude, die vorzüglich den Charakter der Stärke und des Massiven, aber mit einer etwas ernsthaften Pracht anzeigen sollen: zu prächtigen Magazinen, Gerichtshöfen, Zeughäusern, Rathhäusern, großen und prächtigen Stadtthoren.

Die dritte, oder jonische Ordnung, wird von Goldmann als das Mittel zwischen den schlechten und zierlichen gehalten. Sie verbindet in der That Einfalt mit feinem, zierlichen Wesen. Sie hat Schneken und kleineres Schnitzwerk an dem Knauff der Säule, und sein Dekel ist nicht mehr vierekig, sondern ausgeschweift. Der Fries des Gebälkes kann glatt, oder mit feinem Schnitzwerk geziert seyn. Ueber dem Fries giebt unser Baumeister ihr glatte, aber unten ausgeschweifte Sparrenköpfe. Ihr Hauptcharakter scheinet einfache, bescheidene Annehmlichkeit zu seyn. Die Griechen brauchten sie vorzüglich zu ihren Tempeln, und auch gegenwär-

tig wird sie vielfältig zu Kirchen gebraucht; sie schiket sich auch zu Lusthäusern großer Herren, und zu schönen Landhäusern.

Dieses sind die verschiedenen Charaktere der drey niedrigen Ordnungen. Die Römische, von den zwey höhern die erste, erweket das Gefühl einer ansehnlichen, schlanken, schönen, aber noch nicht in allem Reichthum des Putzes und der Zierlichkeit erscheinenden Gestalt. Der Knauff der Säule hat zwey über einander stehende Reihen von schönem Laubwerk, und an den Eken Schneken nach jonischer Art. Ueber dem Fries erscheinen mit Laubwerk ausgeschnitzte Sparrenköpfe. Durchaus hat sie mehrere und feinere Glieder von mannichfaltigerer Form, als die vorhergehende. Sie schiket sich nur zu ganz großen öffentlichen Gebäuden, die sich durch edle Pracht, aber noch nicht durch den höchsten Grad der Zierlichkeit auszeichnen sollen; zu Hauptkirchen in großen Städten, zu hohen Triumphbögen, und zu Palästen der Landesherren, und öffentlichen Nationalgebäuden. Man muß doch gestehen, daß der Knauff der römischen Säule, ob er gleich sonst ziemlich gut das Mittel zwischen der schönen Einfalt des jonischen, und der höchst zierlichen Schönheit des corinthischen hält, noch etwas Schwerfälliges habe, welches vermuthlich die Ursach ist, warum einige Neuere wenig darauf halten.

Die corinthische Ordnung verbindet mit einem hohen und schlanken Ansehen den Reichthum der Pracht und Zierlichkeit. Der Knauff der Säule pranget mit drey übereinanderstehenden Reihen des schönsten Laubwerks, das in der Natur zu sehen ist, aus dem sich unter dem Dekel viele in Schnekenform gewundene Auswüchse der Stiele, paarweis heraus drängen. Ueber dem Fries stehen schön geschitzte Dielen- und Sparrenköpfe hervor; überall ist mehr Reichthum und Mannichfaltigkeit der kleinern Glieder, als in andern Ordnungen. Da sie die höchste und zugleich am reichsten ausgeschmükte Schönheit der Baukunst enthält, so schiket sie sich auch nur für die Gebäude, sie seyen groß oder klein, welche eine festliche Pracht, aber mit etwas Verschwendung vertragen; denn wo noch etwas Ernsthaftes zum Charakter des Gebäudes gehöret, da scheinet diese Ordnung schon zu viel geschmüktes zu haben. Aus diesem Grunde scheinet sie für Kirchen sich weniger zu schiken, als die bescheidene jonische Ordnung. Wenn man eigene geistliche und weltliche Gebäude für die Feyer der höchsten Freudenfeste hätte, so würde sie sich am besten dazu schiken. Zu Opernhäusern, und innerhalb zu großen Audienz- und Festsälen der Monarchen, auch überall, wo die Phantasie am höchsten zu reizen ist, ist sie vorzüglich schiklich.

Man findet häufig, daß auch schon die alten Baumeister, wie die meisten neuern auch thun, dem Charakter der Ordnung, die sie gewählt haben, nicht allemal getreu bleiben, sondern einzele Theile aus einer Ordnung in eine andere übertragen. So findet man den attischen Säulenfuß unter jonischen und corinthischen Säulen, und der Kranz ist manchmal in der jonischen Ordnung eben so reich, als in der corinthischen. Dielen- und Sparrenköpfe, nach einerley Art geformt, und Zahnschnitte findet man ohne Unterschied in allen Ordnungen, außer der toscanischen, welche sehr selten gebraucht wird, so daß gar oft eine Ordnung sich allein durch den Knauff der Säulen erkennen läßt. Wäre es nicht weit besser, wenn alle Baumeister, wie Goldmann, für jede Ordnung in jedem Haupttheil etwas bestimmt charakteristisches annähmen; so daß man schon aus jedem

dem Haupttheile, als, blos aus dem Fuß der Säule, oder aus dem Unterbalken, aus dem Fries, oder aus dem Kranz, die Ordnung eben so gut, als aus dem Knauff erkennen könnte? Ein Baumeister von Geschmak würde, des genauer bestimmten Charakters jeder Ordnung ungeachtet, allemal Mittel genug finden, einerley Ordnung dennoch mannichfaltig zu behandeln.

Es ist vielfältig darüber gestritten worden, ob es angehe, oder nicht, neue Säulenordnungen in die Baukunst einzuführen. Verschiedene Baumeister haben es wirklich versucht; aber keiner ist so glüklich gewesen, daß seine neue Ordnung nur in seinem Lande, vielweniger von andern Ländern der Zahl der gangbaren Ordnungen wäre einverleibet worden. Sollte denn eben die Anzahl und Beschaffenheit der bekannten fünf Ordnungen in der Natur des Geschmaks gegründet seyn?

Daß zwischen der höchsten Einfalt mit Regelmäßigkeit verbunden, und zwischen der höchsten Schönheit einer Ordnung viel merkliche Grade des Schönen liegen, darf nicht bewiesen werden. Wer wird sich getrauen zu beweisen, daß blos drey, oder vier, oder fünf solche Grade merklich genug sind, um sie als Stufen zu brauchen, vom niedrigsten auf den höchsten zu kommen? Oder wer wird sich getrauen, den Beweis zu führen, daß die höchste Stufe des zierlich Schönen allein in dem Charakter der corinthischen Säule zu finden sey?

Wir halten also dafür, daß man zwar einige wenige Hauptcharaktere der Ordnungen festsetze; daß diese Charaktere durch etwas Bestimmtes, das sich allemal dabey finden muß, angezeigt werden; daß die besondere Art aber, dieses Charakteristische zu erreichen, dem besondern Geschmak eines jeden Baumeisters zu überlassen sey. Ob man denn seiner Art einen besondern Namen geben soll, oder nicht, ist eine gleichgültige Sache. Die griechischen Baumeister wählten für das Laubwerk des corinthischen Knauffs Acanthusblätter, die in der That eine große Schönheit haben. Gesetzt ein Baumeister in Syrien oder Palästina hätte dafür die Blätter der Palmen gewählt: würde er darum zu tadeln seyn? Man gebe nun seiner Ordnung den Namen der orientalischen, oder man gebe ihr keinen Namen, dieses wird gleichgültig seyn. So hat unser Slüter in dem Königlichen Schlosse zu Berlin Säulen und Gebälke von großer Schönheit angebracht, die sich von jeder der alten Ordnungen merklich unterscheiden. Man nenne sie die Preußische Ordnung, oder gebe ihr gar keinen Namen, genug, daß sie noch immer den Hauptcharakter der jonischen Ordnung trägt, und dadurch ihren bestimmten Rang in der Abstufung des Schönen bekommt. Man könnte, ohne aus dem Charakter der dorischen Ordnung herauszutreten, an den Balkenköpfen des dorischen Frieses anstatt der Triglyphen, einer sehr gleichgültigen Zierrath, anderes sehr einfaches Schnitzwerk anbringen, und jedem von Vorurtheilen eingenommenen Liebhaber dadurch gefallen. Man gebe nun einer solchen Ordnung einen andern Namen, wenn man will: sie bleibet immer dem Charakter nach im zweyten Grad. Sturm, der Herausgeber des Goldmannischen Werks über die Baukunst, hat eine sechste Ordnung für deutsche Paläste vorgeschlagen, die er die deutsche Ordnung nennt. Sie ist etwas schwerfällig, und hat kein Glük gemacht. Das ehemalige Grapendorfische, izt Berendsche große Haus am Dönhoffschen Platz in Berlin ist darnach gebaut.

Die Goldmannischen Verhältnisse der Haupttheile der fünf Ordnungen sind aus den beyden hier folgenden Tabellen zu sehen.

Verhält-

**Verhältniß der Höhe.**

| | Toscan. | Dorisch. | Jonisch. | Corinth. | Römisch. |
|---|---|---|---|---|---|
| Der Säulenfuß. | 1 Mod. | 1. | 1. | 1 | 1. |
| Der Säulenstamm. | 14. | 14. | 14. | $16\frac{2}{3}$. | $16\frac{2}{3}$. |
| Der Knauff. | 1. | 1. | 1. | $2\frac{1}{3}$. | $2\frac{1}{3}$. |
| Der Unterbalken. | $1\frac{1}{3}$. | $1\frac{1}{3}$. | $1\frac{1}{3}$. | $1\frac{1}{3}$. | $1\frac{1}{3}$. |
| Der Fries. | $1\frac{1}{3}$. | $1\frac{1}{3}$. | $1\frac{1}{13}$. | $1\frac{1}{13}$. | $1\frac{1}{13}$. |
| Der Kranz. | $1\frac{1}{3}$. | $1\frac{1}{3}$. | $1\frac{3}{5}$. | $1\frac{3}{5}$. | $1\frac{3}{5}$. |

**Verhältnisse der Auslaufungen.**

| | Toscan. | Dorisch. | Jonisch. | Corinth. | Römisch. |
|---|---|---|---|---|---|
| Der Säulenfuß. | $1\frac{1}{3}$. | $1\frac{1}{3}$. | $1\frac{1}{3}$. | $1\frac{1}{3}$. | $1\frac{1}{3}$. |
| Der untere Theil des Stammes. | 1. | 1. | 1. | 1. | 1. |
| Der obere Theil des Stammes. | $\frac{4}{5}$. | $\frac{4}{5}$. | $\frac{4}{5}$. | $\frac{5}{6}$. | $\frac{5}{6}$ |
| Der Knauff. | $1\frac{1}{3}$. | $1\frac{1}{3}$. | $1\frac{7}{10}$. | $1\frac{2}{3}$. | $1\frac{2}{3}$. |
| Der Unterbalken. | $\frac{9}{10}$ | $\frac{22}{30}$. | 1. | $1\frac{1}{30}$. | $1\frac{1}{12}$. |
| Der Fries. | $\frac{4}{5}$ | $\frac{4}{5}$. | $\frac{4}{5}$. | $\frac{5}{6}$. | $\frac{5}{6}$. |
| Der Kranz. | $2\frac{2}{3}$. | $2\frac{2}{3}$. | $2\frac{2}{3}$. | $2\frac{13}{30}$. | $2\frac{13}{30}$. |

**Es wäre zu weitläuftig und sehr überflüßig, die Höhen und Auslaufungen aller Glieder hier anzuzeigen. Wir haben deswegen dieses nur von den Haupttheilen gethan, daß diejenigen, die Goldmanns guten und überlegten Geschmak nicht kennen, mit einem Blik die guten Verhältnisse seiner Ordnungen in Haupttheilen übersehen können.**

* *

Zu den, von Hrn. Sulzer bereits angezeigten, und Ueberbleibsel alter Werke der Baukunst darstellenden Werken, gehört noch: L'ordino Dorico, ossia Il Tempio d'Ercole della Città di Cori . . . da Giov. Ant. Antoni, Rom. 1785. f. mit 4 Kupferbl. — — Uebrigens handeln noch, ausser mehreren, bey dem Art. Baukunst angeführten Werken, von den Säulenordnungen folgende Werke: Archisesto per formare con facilità li cinqui ordini dell' Architettura di Ottav. Revesi Bruti, Ven. 1627. f. — George Huret (Regle precise pour décrire le profil elevé du fust des colonnes, Par. 1605. f. — N. Dupuis (Traité des cinq Ordres d'Architecture, tant anc. que modernes, (Par.) fol.) — Frezier (Dissertat. sur les Ordres d'Architecture, Strasb. 1738. 4.) — Ch. Le Brun (Nouv. Ordre françois . . . fol. 11 Bl.

11 Bl. Sind nichts als Verzierungen zu Pavillons.) — J. D. de Montalegre (Unterr. zur Ausf. der sechs Säulenordnungen, Züll. 1778. 8. mit 27 Kpf.) — Ribart de Chamoux (De l'ordre françois trouvé dans la nature, Par. 1783. f.) — Hen. Emelyn (A proposition for a new Order in Architecture, with rules for drawing the several parts, Lond. 1781. fol.) — Uebrigens ist es bekannt, daß ausser den, in den vorher angeführten Werken, gemachten Versuchen neue Ordnungen zu erfinden, dergleichen Versuche mehrere gemacht worden sind. In Frankreich schlug bereits Phil. de Lormes eine dergleichen neue Ordnung vor, worin die Säulen Bäume darstellten, deren Aeste sich unterwärts beugten, und so das Gebälke bildeten. Ludwig der 14te setzte eine Prämie auf eine solche Erfindung. Selbst in Italien hat Piranesi die Malthéser-Kirche zu Rom nach einer neuen Ordnung gebaut, deren Capital symbolisch ist, und deren Säulen andre Verhältnisse haben. In England hat, ausser dem vorher benannten H. Emelyn, auch P. de la Roche (S. Art. Baukunst, S. 333) eine dergleichen vorgeschlagen. Und in Deutschland wollte L. Sturm, bekannter Maßen, eine sogenannte deutsche Ordnung erfunden haben. Auch Wagner trug eine dergleichen, in s. Probe der sechsten Säulenordnung, Leipz. 1728. vor. Vielleicht aber hatte jener Italienische Architect nicht Unrecht, welcher kein Werk, das davon handelte, nur lesen wollte. S. übrigens Huths Magaz. der bürgerl. Baukunst, Bd. 1 S. 78. — —

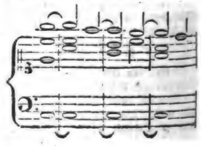
## Orgelpunkt.

(Musik.)

In vielstimmigen Kirchenstüken kommen bey Schlüssen oft solche Stellen, da bey liegendem Basse die obern Stimmen einige Takte lang einen in Harmonie mannichfaltigen Gesang fortführen: eine solche Stelle wird ein Orgelpunkt genennt, weil die Orgel, welche dabey im Basse blos den Ton aushält, einigermaßen einen Ruhepunkt hat, da die andern Stimmen fortfahren. Er kommt entweder auf der Tonica oder auf der Dominante vor, und ist als eine Verzögerung des Schlusses anzusehen.

Da der Baß dabey liegen bleibt, so kann es nicht anders seyn, als daß die obern Stimmen den Gesang meistentheils durch Dissonanzen hindurch führen. Um sich eine richtige Vorstellung vom Orgelpunkt zu machen, darf man sich nur vorstellen, daß man von dem Accord auf der Dominante durch Vorhalte in den Dreyklang der Tonica übergehen wolle. Wenn man nun die verschiedenen Vorhälte nicht unmittelbar in die Töne des Dreyklanges der Tonika auflöst, sondern durch mancherley Umwege, oder durch eine Reihe wolzusammenhangender Accorde langsam zu der Auflösung übergeht, so entsteht der Orgelpunkt.

Es erfodert aber eine gute Kenntniß der Harmonie, damit diese Folge von Accorden, deren keiner eigentlich zum liegenden Baßton gehört, dennoch wol zusammenhange und nichts widriges hören lasse. Die Hauptsache dabey kommt darauf an, daß die Accorde, wenn man den liegenden Baß wegnähme, mit einem richtigen, und in der Fortschreitung auf den letzten Ton führenden Basse können versehen werden. Dieses wird durch folgendes Beyspiel erläutert werden:



In vielstimmigen Sachen verdoppelt man bey dem Orgelpunkt die Töne, die bey dem eigentlichen Basse, der da stehen müßte, wenn der liegende Baßton weggenommen würde, zu verdoppeln wären.

Insgemein bringt man in Fugen bey dem Hauptschluß einen Orgelpunkt so an, daß die verschiedenen Sätze und Gegensätze, die in der Fuge vorgekommen, auf einem liegenden Basse, so weit es angehet, vereiniget werden. Doch wird er auch bey andern Kirchensachen, die nicht als Fugen behandelt werden, angebracht.

## Originalgeist.

(Schöne Künste.)

Diesen Namen verdienen die Menschen, die in ihrem Denken und Handeln so viel Eigenes haben, daß sie sich von andern merklich auszeichnen; deren Charakter eine besondere Art ausmacht, in der sie die einzigen sind. Hier betrachten wir den Originalgeist, in sofern er sich in den Werken der Kunst zeiget, denen er ein eigenes, sich von der Art aller andern Künstler stark auszeichnendes Gepräge giebt.

Der Originalgeist wird dem Nachahmer entgegen gestellt, wie wir schon anderswo erinnert haben *). Es ist in verschiedenen Stellen dieses Werks **) angemerket worden, daß der wahre Ursprung aller schönen Künste in der Natur des menschlichen Gemüths anzutreffen ist; daß Menschen von mehr als gewöhnlicher Lebhaftigkeit der Phantasie und der Empfindung, die zugleich ein schärferes Gefühl des Schönen haben, als andere, aus eigenem Trieb und nicht durch fremdes Beyspiel gereizt, gewissen Werken, oder Aeußerungen des Genies und der Empfindung, durch überlegte Bearbeitung eine Form und einen Charakter geben, wodurch sie zu Werken der schönen Kunst werden. Diese sind in den schönen Künsten Erfinder, auch dann, wenn sie in ihrer Gattung nicht die ersten sind, sondern bereits Vorgänger gehabt haben: sie sind Originalgeister, in sofern sie nicht aus Nachahmung, sondern aus Trieb des eigenen Genies Werke der schönen Kunst verfertiget haben. Gemeiniglich werden dergleichen Genies in ihren Erfindungen und auch in ihrem Geschmak genug Eigenes haben, daß sie auch darin original sind. Wenn diese Köpfe keine Vorgänger gehabt hätten, so würden sie die ersten Urheber ihrer Kunst gewesen seyn, weil die Natur ihnen alles dazu nöthige gegeben hat. Sie sind, wie Young sagt, zufällige Originale.

Man erkennet dergleichen Originalgeister daran, daß sie einen unwiderstehlichen Trieb zu ihrer Kunst haben; daß sie alle Hindernisse, die sich ihnen gegen die Ausübung derselben in den Weg legen, überwinden; daß ihnen Erfindung und Ausübung leicht wird; daß die zu einem Werk nöthige Ma-

*) S. Nachahmung.
**) S. Künste; Dichtkunst; Gesang; Musik u. a.

Materie ihnen gleichsam in vollem Strohm zufließt; und daß sie, wenn gleich die Natur mehrere ihnen ähnliche Genies sollte hervorgebracht haben, doch allemal in einigen Theilen viel Eigenes und Besonderes zeigen. Es giebt zwar auch hierin Grade, und ein solcher Originalgeist hat vor dem andern mehr Muth und Kühnheit; daher kann es kommen, daß einige Erfinder neuer Arten sind, andere sich an die Formen und Arten halten, die sie eingeführt finden, und in diesem Punkt Nachahmer sind. So ist in der Dichtkunst Horaz ein Originalgeist, der in den Formen das Bekannte nachgeahmt hat; Klopstok aber hat neue Formen erfunden; in der Musik war unser Graun unstreitig ein Originalgeist, aber er hat in den Formen nichts Neues; in der Mahlerey war Raphael gewiß Original, aber in den Formen hat er sich ungleich mehr an das Gewöhnliche gehalten, als Hogarth. Man kann also ein Originalgeist seyn, und doch in gar viel Dingen sich nach dem Gewöhnlichen richten: so ist auch Virgil in vielen Stüken ein bloßer Nachahmer, und doch ist er an Eigenem reich genug, um unter die Originalgeister gesetzt zu werden.

Die Originalgeister, in welchem Stük der Kunst sie es seyen, sind aus mehr, als einem Grunde, wie Young sich ausdrükt, unsre großen Lieblinge, und sie müssen es auch seyn, denn sie sind große Wohlthäter; sie erweitern das Reich der Wissenschaften, und vergrößern ihr Gebiet mit einer neuen Provinz *); sie öffnen uns neue Quellen des Vergnügens und neue Minen, aus denen die zu Lenkung der menschlichen Gemüther nöthigen Mittel gezogen werden.

Bald jeder Originalgeist verursachet in dem Reiche des Geschmaks beträchtliche Veränderung, die sich auch wol bis auf die allgemeine sittliche Verfassung seiner Zeit erstreken kann. Denn der große Hausen wendet sich allemal dahin, wo er die wenigen kühneren Menschen sieht, die sich neue Bahnen eröffnet haben. Diese sind die eigentlichen Führer der Menschen. So hat Luther, ein großer Originalgeist, viel Völker von der gewöhnlichen Bahn des Glaubens und der gottesdienstlichen Verrichtungen abgeleitet und eine neue Heerstraße errichtet. In Sachen des Geschmaks sind dergleichen Veränderungen noch viel leichter, weil da die Freyheit durch nichts eingeschränkt ist. Diejenigen von unsern Dichtern, die den Muth hatten, den deutschen Vers von den Fesseln des Reims zu befreyen *), haben in unsrer Dichtkunst eine wichtige Revolution veranlasset; und Gleim, obgleich selbst ein Nachahmer des Anakreons, aber genug original, hat eine ganz neue Schule von Dichtern gestiftet. Bodmer und Breitinger waren auch nur zufällige Originalkunstrichter; aber sie haben dem Reich des Geschmaks in Deutschland eine ganz neue Verfassung gegeben. Was der Ruhm am glänzendsten hat, ist allemal den Originalgeistern aufbehalten; aber sein bestes Kleinod gebühret denen, die in den wichtigsten Theilen der schönen Kunst original sind.

Zwar hat jedes Original etwas, wodurch es einen Werth bekommt, den die fürtrefflichste Nachahmung nicht hat; die Kunst selbst gewinnt dadurch: aber die Nachahmung kann so seyn, daß die Erreichung des Zweks der Kunst dadurch befördert wird, den nicht jedes Original erreicht. Es giebt in den zeichnenden Künsten Kenner, die jedes Originalwerk jeder Copey vorziehen; und sie haben recht, in sofern die Werke zum Stu-

*) Gedanken über die Originalwerke, S. 16. nach der zweyten Ausgabe der deutschen Uebersetzung.

*) S. Lyrische Versarten.

Studium der Kunst gebraucht werden: wenn aber die Frage darüber ist, was man mit einem Werke zur allgemeinen Absicht der Künste bewirken könne, so kann eine Nachahmung unendlich mehr werth seyn, als ein Original. Eben dieses muß man auch bey der Schätzung der Originalgeister bedenken, wo der, welcher am meisten original ist, nicht allemal jedem andern vorgezogen werden kann. La Fontaine ist in Erzählung der Fabel höchst original; Aesopus ist es vornehmlich in der Anwendung, das ist, im wichtigsten Theile derselben. Es wäre gar wol möglich, daß ein Fabeldichter, der ein bloßer Nachahmer des Phrygiers wäre, an Werth den französischen Fabulisten weit überträfe. In Romanen sind Richardson und Fielding Originale; der eine in einer, der andre in einer andern Art: jener arbeitet immer auf das Herz, dieser auf den Verstand und auf die Laune. Vielleicht ist Fielding mehr Original in seiner Art, als Richardson in der seinigen; aber die Art des letzteren ist wichtiger *). Eben so große Originale sind **Montesquieu** und **Rousseau** in dem, was sie über die Verfassungen der bürgerlichen Gesellschaften geschrieben haben; jeder hat ein neues Feld, oder neue Aussichten eröffnet: für den Staatsmann, den das Wohl oder Wehe der Menschen wenig rühret, ist jener wichtig; der moralische Philosoph wird diesem weit den Vorzug geben.

Selten ist ein Künstler in allen zur Kunst gehörigen Talenten so original, wie Klopstok in jedem dichterischen Talent es ist. Einer ist blos durch die Phantasie, oder blos durch Laune original; ein andrer ist es durch seine Art, sittliche Gegenstände zu empfinden, und ein dritter durch den Verstand, die Wichtigkeit, oder die weite Ausdähnung des Gesichtspunkts, aus dem er die Sachen betrachtet; und denn kann das Originale mehrerer Talente vielfältig gemischt seyn. **Swift** und **Buttler** sind beyde sehr original durch Phantasie und Laune, die bey jedem ihre eigenen Mischungen mit andern Gemüthsgaben hatten. Die wichtigsten Originale sind ohne Zweifel die, deren Erfindungen nicht blos den Künstlern in einzeln Theilen der Kunst vortheilhaft sind, sondern dem Geschmak eines ganzen Volkes eine neue und vortheilhafte Wendung geben; die neue Quellen eines sich über ein ganzes Volk verbreitenden Vergnügens eröffnen; die den allgemeinen Gemüthskräften einen neuen vortheilhaften Schwung geben. In frevelhaften Dingen *) original zu seyn, und einem ganzen Volke dadurch seinen Geschmak mitzutheilen, bringt Schimmer, aber keinen dauerhaften Glanz des Ruhmes. **Voltaire** ist von mehr als einer Seite wahrhaftig original; aber dadurch, daß er den Geschmak eingeführt hat, aus ernsthaften Dingen ein witziges Possenspiel zu machen, wird sein Ruhm nicht sehr vermehrt; obgleich auch darin nicht alles zu verwerfen ist. So hat der Originalgeist, der in Frankreich die Parodien eingeführt hat, dem Geschmak und dem sittlichen Gefühl eben keine vortheilhafte Wendung gegeben.

Unter den vorzüglichsten Originalen der neuern Zeiten behauptet der nicht längst verstorbene Engländer Sterne einen ansehnlichen Rang. In einigen Stüken ist er so sehr original, daß er keine Nachahmer finden

*) Hier ist von der Art, den Roman zur Bildung des Herzens anzuwenden, überhaupt die Rede; denn was sich sonst gegen das Besondere der Richardsonischen Behandlung einwenden läßt, ist allerdings erheblich. Der Verfasser des Agathons hat wichtige Erinnerungen dagegen vorgebracht.

*) Frivolités.

den wird. Sein Leben des Tristram Shandy wird wol das einzige Werk seiner Art bleiben: aber seine empfindsamen Reisen haben Nachahmer gefunden, und verdienen es auch. Denn die Sternische Art, die gemeinsten Vorfälle des täglichen Lebens anzusehen, ist gewiß wichtig, und wird manchen Menschen zur genaueren Selbsterkenntniß führen, als jeder andere Weg, den man dazu einschlagen könnte.

Wir können hier die Frage nicht mit Stillschweigen übergehen, warum die Originalgeister so selten sind. Es ist wahrscheinlich, daß mehr die Nachahmungssucht, als eine gewisse Kargheit der Natur in Austheilung ihrer Gaben daran Schuld sey. Man sieht Genies, die vollkommen aufgelegt sind, selbst Originale zu seyn, und dennoch von jener Sucht angestekt werden. Deutschland selbst besitzt einen Mann von großem Genie, der von der Natur mit mancherley sehr vorzüglichen Gaben versehen ist, und der in mehr als einem Fach ein fürtreffliches Original seyn könnte; und doch sehen wir ihn in mancherley nachgeahmten Gestalten erscheinen, durch welche der Originalgeist immer durchscheinet. Bald reizt ihn der jüngere Crebillon, bald Diderot, bald Sterne zur Nachahmung. Einigen Originalköpfen mag es auch an Muth fehlen. Indem sie sehen, wie allgemein schon vorhandene Werke bewundert werden, wie die Kunstrichter dieselben zu Mustern aufstellen; wie sogar aus dem, was diese Werke an sich haben, allgemeine Regeln für die ganze Gattung abgezogen werden: so getrauen sie sich nicht, einen andern Weg einzuschlagen. Sie besorgen, eine Ode, die nicht horazisch oder pindarisch, ein Trauerspiel, das nicht nach den griechischen Mustern gemacht ist, möchte blos darum keinen Beyfall finden; und darum zwingen sie ihr eigenes Genie unter das Joch eines fremden Gesetzes. In Frankreich mag mancher Originalgeist durch diese Besorgniß unterdrükt werden. Denn diese Nation scheinet nichts für gültig erkennen zu wollen, als was den Werken ähnlich ist, die in den so sehr gepriesenen Zeiten Ludwigs des XIV. gemacht worden. Wir urtheilen zwar freyer, weil wir selbst noch nicht lange genug große einheimische Muster vor uns haben: aber es scheinet doch bisweilen, daß einige Kunstrichter gewissen Werken deswegen ihren Beyfall versagen, weil sie von den gewöhnlichen Formen abgehen. Etwas Stolz, wenigstens Zuversicht in seine Kräfte, steht dem Genie wol an, und es nimmt daher neue Kräfte; gegen den Tadel nachahmender Kunstrichter ruft ihm ein unpartheyisches Publicum das sapere aude des Horaz zur Aufmunterung zu.

* *

Zu diesem Artikel gehören: Conjectures on original Composition . . . Lond. 1759. 8. von Ed. Young. Deutsch, mit einem Schreiben, warum wir Deutschen seit zehn Jahren so wenig Originalschriftsteller aufzuweisen haben? Leipz. 1760. 8. Neu übers. ebend. 1789. 8. (vergl. mit dem 2ten Aufs. in J. J. Rambachs Abhandl. aus der Gesch. und Literat. Halle 1771. 8.) — Reflex. on originality in Authors; Lond. 1766. 8. — Originalgenie, ein Aufs. von Schubert, im 4ten St. der deutschen Monatsschr. v. J. 1793. N. 4. — Siehe übrigens den Artikel Genie. — und Schotts Theorie der sch. Wissensch. Bd. 1. S. 252. —

## Originalwerk.

(Schöne Künste.)

Es giebt zweyerley Arten der Kunstwerke, denen man diesen Namen giebt; denn er bedeutet entweder ein Werk,

Werk, das keine Nachahmung, oder eines, das keine Copey ist. Im ersten Sinne kommt dieser Name den Werken zu, die einen eigenthümlichen, nicht erborgten innerlichen Charakter haben; im andern Sinne bezeichnet man dadurch ein Werk, das von eines Künstlers eignem Genie entworfen, und nach seiner Art bearbeitet und nicht copirt ist, wenn es sonst gleich in dem Wesentlichen seines Charakters nichts originales hat. In der ersten Bedeutung ist z. B. Klopstoks Bardiet ein Originalwerk, ein Drama von ganz eigenthümlicher Art, von des Dichters Genie ausgedacht: dergleichen Werke machen nur Originalgeister. In dem andern Sinn ist jedes Werk, dessen Urheber bey der Verfertigung seinen eigenen Gedanken, wenn sie gleich Aehnlichkeit mit fremden haben sollten, gefolget ist, und bey der Ausarbeitung eben nicht sorgfältig andrer Manier genau nachgeahmet hat, ein Original. In diesem Sinne sind alle Trauerspiele des Racine Originale; denn keines ist übersetzt und in fremdem Geschmak bearbeitet, obgleich die Handlung überhaupt, oder auch einzele Stellen, nachgeahmt sind.

Man könnte das Wort auch noch in einer dritten Bedeutung nehmen, um dadurch die Werke zu bezeichnen, die aus wahrem Trieb des Kunstgenies, aus wirklicher, nicht nachgeahmter, oder verstellter Empfindung entstanden sind. Nämlich, die wahren Originalkünstler arbeiten gemeiniglich aus Fülle der Empfindung; weil sie einen unwiderstehlichen Trieb fühlen, das, was sie wirklich in der Phantasie haben, oder was sie lebhaft empfinden, durch ein Werk der Kunst an den Tag zu legen. Hingegen geschieht es auch, daß ein Werk nicht durch die Empfindung des Künstlers, sondern durch fremde Vorstellung veranlasset wird, ein Werk des Vorsatzes, der Ueberlegung, und nicht ein Werk der Begeisterung ist. Jene könnte man im Gegensatz dieser Originalwerke nennen.

Man siehet leicht, wie viel Vorzüge diese Originale vor den Werken, die es nicht sind, haben müssen: sie sind wahre Aeußerungen des Genies; da die andern Schilderungen verstellter, nicht wirklich vorhandener Empfindungen sind. Jene lassen uns allemal die Natur, diese nur die Kunst sehen. Ein Dichter, der von einem Gegenstand bis zur lyrischen Begeisterung gerührt worden, und denn singt, weil er der Begierde das, was er fühlt, auszudrüken nicht widerstehen kann, dichtet eine Originalode, die ein wahrer Abdruk des Zustandes seines Gemüths ist. Ein andermal aber fodern außer der Kunst liegende Veranlassungen eine Ode; oder er selbst stellt sich vor, er sey in einem Fall, in einer Lage, darin er nicht ist, sucht Empfindungen hervor, die dem Fall natürlich sind, die er aber nicht wirklich hat, und in dieser angenommenen Stellung dichtet er. Da muß freylich ein ganz anderes Werk entstehen, das uns mehr die Kunst, als die Natur sehen läßt. Ein solches Werk ist etwas Betrügerisches, damit man uns, blos um die Kunst zu zeigen, hintergehen will.

Auch große Originalgeister machen bisweilen solche Werke, die denn freylich weit unter den wahren Originalen sind, die aus dem vollen Gefühl ausströhmen. Der schlaue Künstler sucht den Betrug zu verbergen, aber man merkt ihn doch. So fühlt man bey der Horazischen Ode auf den Baum, und an der Ramlerischen auf das Geschütz, Kunst, und nicht Ergießung der Natur. Es war Horazens Ernst nicht, so gar sehr auf den Pflanzer des Baumes zu schimpfen, wie er sich anstellt: hier ist mehr Spaß, denn Ernst. Mit völliger Heiterkeit des Gemüthes nahm der Dichter sich vor, sich anzustellen, als

wenn der gehabte Schreken ihm solche Empfindungen verursachet hätte; weil er uns zeigen wollte, daß er ein guter Odendichter sey.

Auf die Originalwerke der erstern Art, können die Betrachtungen und Anmerkungen des nächstvorhergehenden Artikels angewendet werden. Darum brauchen wir uns hier nicht in umständliche Betrachtung derselben einzulassen. Wir wollen nur noch anmerken, daß ein Werk von mehr als einer Seite original seyn könne. Der ganze Stoff kann entlehnt und die Behandlung desselben kann original seyn. So ist in redenden Künsten ein Werk bisweilen blos im Ausdruk original, und der Stoff selbst hat eben nichts besonderes. Indessen, wie gering auch der Theil der Kunst, darin das Werk original ist, seyn mag: so ist ein solches Werk immer schätzbar, weil es wenigstens etwas von der Kunst erweitert.

Wir müssen noch besonders von den Originalen der zweyten Art in den Werken der zeichnenden Künste sprechen. Die Gewinnsucht hat eine Menge Copeyen unter Originale gestellet.

Es ist also für Kenner und Liebhaber eine wichtige Frage, ob es allemal möglich ist, oder ob man es wenigstens durch fleißige Beobachtung und Erfahrung dahin bringen kann, mit Gewißheit zu entscheiden, ob ein Werk ein Original ist, oder nicht?

Die Erfahrung hat diese Frage noch nicht entscheidend beantwortet, da man gewisse Zeugnisse hat, daß wirklich Kenner vom ersten Rang sind betrogen worden. Es ist vielleicht keine beträchtliche Sammlung von Gemählden oder geschnittenen Steinen, wo nicht Copeyen für Originale gehalten worden. Man ist sogar über einige Werke der ersten Art ungewiß, welche von zwey Gallerien, deren Besitzer sich schmeicheln, das Original zu haben, es wirklich besitzet. Vasari versichert, daß Julius Romanus eine Copie nach Raphael für das Original gehalten habe, obgleich er selbst an den Gewändern des wahren Originals gearbeitet hatte.

Die Regeln, die Originale zu kennen, lassen sich nicht wol angeben. Denn, was man von der Freyheit der Bearbeitung, die das Original zeiget, und von dem Furchtsamen und Gesuchten in der Copie sagt, ist weder sicher noch hinlänglich genug. Es kommt hier auf ein sehr feines Gefühl an, dessen Gründe und Regeln sich nicht beschreiben lassen. Mit einem feinen Auge und Kenntniß der Ausübung der Kunst viele Werke der berühmten Meister gesehen, und sehr oft nach allen Theilen der Bearbeitung untersucht zu haben, giebt allerdings eine Fertigkeit, die Originale, wo nicht allemal, doch meistentheils zu kennen. Meister der Kunst, die jede Kleinigkeit der Behandlung aus eigener Erfahrung kennen, sind hierin die besten Richter. Aber große Herren thun wol, um nicht betrogen zu werden, daß sie bey Werken von Wichtigkeit allemal ein Mißtrauen in die Stüke setzen, über deren eigentliche Herkunft sie nicht recht authentische Zeugnisse haben.

Aber ist denn so sehr viel daran gelegen, ein Original zu besitzen? Und kann nicht eine Copie, wenn sie so ist, daß auch ein gutes Auge dabey betrogen wird, eben die Dienste thun, als das Original? Nachdem man eine Absicht bey Anschaffung des Gemähldes hat. Es kann Copeyen geben, die mehr werth sind, als halb verdorbene Originale *). Aber da jedes Original ein einzeles Werk ist, das nicht vermehrt werden kann, so ist auch sein Preis nicht nach der Schätzung einer Copey zu bestimmen, die so oft als man will, kann wiederholt

*) S. Copey.

ſt ſt werden. Diese hat einen bestimmten, jenes einen unbestimmten Werth, und Niemand will, wenn es schon auf beträchtliche Summen ankommt, gern betrogen seyn.

In Bildergallerien, die dazu dienen sollen, die Monumente zur Geschichte der Kunst aufzubewahren, ist es höchst wichtig, nichts als Originale zu haben. Die Geschichte der Kunst selbst ist ein wichtiger Theil der Geschichte des menschlichen Genies, und da muß man nicht durch falsche Nachrichten betrogen werden. Die Frage, wie weit die Griechen und Römer es in diesem oder jenem Theil der schönen, oder mechanischen Künste, und auch der Wissenschaften gebracht haben, kann nur durch Originalwerke des Alterthums beantwortet werden. Man streitet z. B. ob sie die Wissenschaft der Perspektiv besessen, ob sie Vergrößerungsgläser gehabt, was für Instrumente sie gehabt haben, u. d. gl. Dergleichen Fragen aus Copeyen, oder andern neuern, aber vorgeblich alten Werken beantwortet, verbreiten Unwahrheiten in einem wichtigen Theil der menschlichen Kenntnisse.

Zum Studiren für den Künstler, wenigstens in Absicht auf die Behandlung, und auch auf die Zeichnung, sind die Originale großer Meister unendlich wichtiger, als die besten Copeyen; denn die höchste Wahrheit und der größte Nachdruk in Zeichnung und Farbe hängt oft von kaum bemerkbaren Kleinigkeiten ab, davon wenigstens ein Theil in der Copey vermißt wird.

* *

Wie die Originalwerke in der Mahlerey von den Copien zu unterscheiden sind, darüber hat Richardson im 2ten B. seines Traité de la Peinture, S. 95 u. f. Amst. 1728. 8. etwas gesagt. —

## Oßian.

Ein alter brittischer Barde, dessen Gesänge in der alten gallischen, oder celtischen Sprache viele Jahrhunderte durch in Schottland, wo er in der zweyten Hälfte des dritten, und Anfangs des vierten Jahrhunderts gelebt hat, durch mündliches Ueberliefern sich so weit erhalten haben, daß der Schottländer Mac-Pherson im Stande gewesen, eine beträchtliche Sammlung davon zusammen zu tragen, die zusammengehörigen in Ordnung zu bringen, und in einer englischen Uebersetzung herauszugeben. Ob es gleich eine durch das Zeugniß manches alten Schriftstellers sehr bekannte Sache gewesen, daß bey den alten Galliern die Barden eine besondere und ansehnliche Classe der Nation ausgemacht, deren öffentlicher Beruf es gewesen, die Heldenthaten ihrer und vergangener Zeiten in Liedern zu besingen: so fiel Niemanden ein, zu vermuthen, daß solche Lieder sich könnten bis auf unsere Zeit erhalten haben. Man hielt sie durchgehends für verloren, und war auch vermuthlich in der Meinung, daß die Geschichte mehr, als die Poesie und der Geschmak überhaupt, dadurch verloren haben möchten.

Aber die Sammlung des Herrn Mac-Phersons zeigte, wie sehr beyde Vermuthungen der Wahrheit entgegen sind. Sie legte der Welt Gedichte von mancherley Art, von so großer Schönheit, in solcher Menge und von solchem Alterthum vor Augen, daß gar viele diese außerordentliche Erscheinung für einen Kunstgriff des Betruges hielten. Es schien eben so unglaublich, daß unter einem Volke, das man für wild und barbarisch gehalten hatte, ein Dichter sollte gelebt haben, der den größten griechischen Dichtern den Rang könnte streitig machen, als daß seine Gedichte durch so viel Jahrhunderte,

durch blos mündliche Ueberlieferung, sich sollten erhalten haben. Und doch ist beydes, durch die unläugbarsten Beweise, außer allen Zweifel gesetzt. Wer nicht schon aus dem innern Charakter dieser Gedichte sich überzeugen kann, daß sie authentisch sind, wird keinen Zweifel mehr dagegen behalten, nachdem er die Nachrichten gelesen, die der Edimburgische Professor Blair seiner Abhandlung über die Oßianischen Gedichte als einen Anhang beygefügt hat *).

Wir haben also an Oßian einen wahren Barden, nicht einen nachahmenden Dichter; er dichtete, und sang, weil es sein Amt mit sich brachte: zu diesem Amt aber hatte er nicht blos einen äußerlichen, sondern einen noch weit ehrwürdigern, innerlichen Beruf von der Natur selbst, die ihm das erfinderische, blumenreiche Genie und das empfindsame Herz gegeben hatte, wodurch er auch ohne äußerlichen Beruf ein Dichter würde gewesen seyn. Er nahm die Harfe nicht zum Zeitvertreib in die Hand, auch nicht aus Ruhmbegierde, sich einen Namen zu machen. Zu seiner Zeit waren Musik und Poesie nicht Künste, die ein Muße verschaffender Reichthum zu seinem Zeitvertreib herbey ruft; sie waren öffentliche, auf das innigste mit der Politik und den Nationalsitten vereinigte Anordnungen, deren unmittelbarer Zwek die Ausbreitung der Tugend, und Erhaltung der Freyheit war; Künste, die ein wesentlicher Theil der Maschine waren, wodurch der Nationalcharakter verbessert, oder wenigstens in seiner Kraft erhalten, und der Staat in seiner Stärke befestiget werden sollte.

Deswegen ist er von allen Dichtern, die wir kennen, der einzige seiner Art. Denn er hat als epischer Dichter vor andern den Vorzug, daß er bey den meisten der großen Thaten, die er besingt, nicht nur ein Augenzeuge, sondern auch eine Hauptperson gewesen. Die Helden, deren Charakter er schildert, waren größtentheils ihm von Person bekannt; die vornehmsten durch langen Umgang und durch Bande der Verwandtschaft, oder der Freundschaft; andere durch die Handlungen, in die er selbst mit verwikelt war, oder aus Erzählungen von Augenzeugen. Er war ein Sohn Fingals, eines Königs verschiedener Stämme der Caledonischen Nation, ein Barde, und zugleich ein Heerführer: sein Vater aber war der berühmteste Held seiner Zeit; ein besserer Achilles, dem kein Feind zu widerstehen vermochte, und der selbst über römische Heere gesieget hatte. Aus seinen Gedichten sehen wir, daß zu seiner Zeit die alten Caledonischen Celten auf dem höchsten Punkte der Tapferkeit gestanden, und in ihren Sitten es zu einem hohen Grad des Edelmuths gebracht hatten.

Sie waren nichts weniger als Barbaren, obgleich ihre Verfassung und Lebensart durchgehends noch die Jünglingsjahre des gesellschaftlichen Lebens verräth. Die Nation war in verschiedene kleine Stämme getheilt, deren jeder sein unumschränktes Oberhaupt hatte; der Krieg aber vereinigte die Stämme mit ihren Häuptern unter den Befehlsstab des Königs. Jedes Oberhaupt hatte seine Burg; aber von Städten finden wir noch keine Spur, so wenig als von Landbau, Handlung, oder von Künsten, Gesetzen, Einrichtungen, und innerlichen Unternehmungen, die Ruhe und Frieden in größern bürgerlichen Gesellschaften zu veranlassen pflegen. Die Jagd ist die einzige Beschäfftigung im Frieden; und freundschaftliche Gastgebote, wobey die Gesänge der Barden und des schönen Ge-

*) Ich wünschte für manchen deutschen Leser, daß der Pater Denis in seiner Uebersetzung der Macphersonischen Sammlung diesen Anhang nicht übergangen hätte.

Geschlechts allemal eine Hauptsache sind, machen ihren Zeitvertreib aus. Aber bey dieser noch so nahe an die Kindheit des menschlichen Geschlechts gränzenden Einrichtung, finden wir diese Caledonier höchst empfindsam für Ruhm und Ehre: wir treffen bey ihnen ein so feines Gefühl von Menschlichkeit, einen so feinen sittlichen Geschmak, und in Ansehung der Hauptleidenschaft aller Völker, der Liebe zum schönen Geschlecht, eine Sittsamkeit, eine Zärtlichkeit und eine nicht gekünstelte, sondern natürliche Galanterie an, daß sie in allen diesen Zügen, die die verschiedenen Nationalcharaktere bezeichnen, mit den gesittetsten Völkern um den Vorzug streiten können.

Dieses allein muß uns den Dichter schon höchstmerkwürdig machen: aber wenn wir ihn erst kennen gelernt haben, so finden wir uns mit Bewunderung und Hochachtung für sein Genie und für seinen Charakter, und mit Liebe für sein edles Herz ganz durchdrungen. Es wäre ganz überflüßig, wenn ich hier eine methodische Untersuchung über sein Genie und über den Werth seiner Gedichte vornehmen wollte, da Herr Blair dieses in einer fürtrefflichen Schrift, die der Pater Denis seiner deutschen Uebersetzung der Oßianischen Gedichte beygefüget, bereits besser, als ich zu thun im Stande wäre, ausgeführt hat. Ich begnüge mich also für die, denen der Barde noch nicht bekannt seyn möchte, oder die ihn etwa nicht mit der größten Aufmerksamkeit gelesen haben, das, was ich über Herrn Blairs Bemerkungen bey ihm wahrgenommen habe, kurz anzuzeigen. Und weil dieser einsichtsvolle Mann gezeiget hat, worin der Celtische Barde mit Homer übereinkommt, Cesarotti aber in einer italienischen Uebersetzung vielerley poetische Schönheiten ausgezeichnet hat, in denen seinem Urtheil nach der Celte den Griechen übertrifft: so werde ich vorzüglich das anzeigen, worin beyde von einander abgehen, und wodurch jeder seinen eigenen Charakter behauptet.

Man würde sich überhaupt sehr betrügen, wenn man von unserm Barden schlechte erzählende Lieder, ohne Poesie, Enthusiasmus und sittliche Schilderungen erwartete, wie etwa die historischen Lieder und Romanen, die aus den mittlern Zeiten her noch hier und da vorhanden sind. Oßians Heldenlieder sind wahre Poesie, in der reifesten Gestalt. In seinen zwey großen Epopöen, Fingal und Temora, ist Plan und überlegte Anordnung; in der Ausführung hohe Begeisterung, höchst mahlerische Schilderungen des Sichtbaren, sehr nachdrükliche und bestimmte Zeichnung der Charaktere, kühner und das Herz treffender Ausdruk der Empfindungen, der bey ernsthaften Gelegenheiten höchst pathetisch, bey zärtlichen in einem hohen Grad rührend, und bey lieblichen sehr reizend ist. In diesen Stüken, die der wahren Poesie zu allen Zeiten und unter allen Völkern wesentlich sind, kann unser Barde es mit jedem Dichter neuer und alter Zeit aufnehmen.

Bey ihm zeiget sich natürlicher Weise, wie bey jedem andern, der besondere persönliche Charakter, mit dem allgemeinen seiner Zeit vermischt. Deswegen würde unser Barde, wenn er gerade den persönlichen Charakter Homers, oder Virgils gehabt hätte, sich dennoch in einer ganz andern Gestalt zeigen. Und wir finden uns durch diese besondere Gestalt des Dichters sehr angenehm überrascht, da wir etwas ganz anderes sehen, als das, dessen wir gewohnt sind. Im epischen Gedichte sind wir der Art, wie Homer es behandelt, und worin ihm Virgil und die Neuern, jeder nach seinem besondern Genie, gefolget sind, so sehr gewohnt, daß wir uns bey Le-

sung der Heldengedichte des Oßians wie in einem ganz fremden Lande befinden. Es verdienet etwas umständlich erwogen zu werden, worin Homers Art von der Oßianischen abgeht.

Die Griechen, womit Homer uns bekannt macht, waren ein Volk, das zu großen und weitläuftigen Unternehmungen aufgelegt, standhaft, listig und verschlagen war; aber sie waren dabey mehr ruhmräthig und prahlerisch, als ehrbegierig. Sie hatten weit mehr Geist und Phantasie, als Empfindsamkeit von zärtlicher Art. In ihren Leidenschaften waren sie heftig, brutal, und giengen hitzig und gerade zum Zwek. Sie besaßen schon die meisten Künste der neuern Zeiten; hatten große Städte, besaßen Reichthümer, die sie habsüchtig machten. Sie waren große Liebhaber feyerlicher Versammlungen, prächtiger Spiele, Aufzüge und Leibesübungen; dabey große Redner und schöne Schwätzer; in der Religion höchst abergläubisch und feyerlich; in öffentlichen Geschäfften ceremonienreich und umständlich. Die sanfteren häuslichen Vergnügungen kannten sie fast gar nicht; das schöne Geschlecht spielte bey ihnen eine schlechte Rolle. Befriedigung sinnlicher Triebe und Bestellung des Hauswesens waren hauptsächlich die Dinge, wozu dies Geschlecht ihnen bestimmt schien.

Hält man ein solches Volk gegen das, so unter dem Oßian gelebt hat: so wird man leicht begreifen, daß auch in den Gesängen von den Thaten und Unternehmungen dieser beyden Völker ein himmelweiter Unterschied seyn müsse. Homer besingt große, weitläuftige Unternehmungen; Oßian sehr kurze und wenig verwikelte Kriegeszüge, und Unternehmungen von wenig Tagen, wobey keine große Verwiklung und Mannichfaltigkeit der Begebenheit statt hatte. Wir sehen da weder Belagerungen noch Zerstöhrungen, noch weitläuftige Plane der Unternehmungen. Nach dem Aberglauben seiner Zeit mischt Homer unaufhörlich die Götter in das Spiel der menschlichen Unternehmungen; bey Oßian ist alles blos menschlich. Träume und Erscheinungen verstorbener Helden, die sich aber nicht in die Handlung einmischen, vertreten bey ihm die Stelle des Uebernatürlichen. Feyerliche Opfer, Spiele und Feste, weitläuftige und förmlich studirte Reden, sehr umständliche Beschreibungen jeder Feyerlichkeit und bald jedes erheblichen Gegenstandes, ceremonienreiche Anreden und Botschaften; alles dieses findet sich beym Homer eben so natürlich, als es vom Oßian übergangen wird. Selten stellt uns dieser andre Gegenstände vor das Gesicht als die Personen selbst und ihre Thaten; die Scenen, wo er sie aufführt, sind ein Thal mit einem durchströhmenden Fluß; eine Seeküste mit Felsen umgeben; ein Hügel mit Eichen bewachsen; eine natürliche Grotte; eine Halle oder ein Saal, wo die Fremden bewirthet werden; wo die Waffen der Krieger und die Harfen der Barden aufgehängt sind. Jeder dieser Gegenstände wird in den wenigsten Worten, aber durch meisterhafte und mahlerische Zeichnung, uns ganz nahe vors Auge gebracht; so daß wir selbst uns weit länger dabey verweilen, als der Dichter, und weit mehr sehen, als er sagt. Eben diese Sparsamkeit der Worte beobachtet der Dichter auch, wenn er seine Personen sprechen läßt. Alle Homerische Personen, bis auf ein Paar, sind Redner, oder gar Schwätzer; die Oßianischen eilen so viel möglich über das Reden weg zum Handeln; kein Beurtheilen, kein Beweisen, kein umständliches Erzählen, sondern kurze Eröffnung dessen, was man denkt

denkt und empfindet. Eine der wichtigsten Botschaften, die ein Grieche mit sehr viel schönen Worten und in künstlichen Perioden würde vorgebracht haben, wird hier in überaus wenig Worten, aber nachdrüklich und vollständig abgelegt. Der Herold, der dem feindlichen Heerführer vor der Schlacht den Frieden anbieten soll, erscheint, und sagt, ohne weitere Ehrenanrede, kurz und gut:

— Ergreif ihn den Frieden von Swaran,
Welchen er Königen giebt, wenn Völker ihm huldigen! Ullins
Liebliche Flächen begehrt er und deine Gemahlin, die Dogge mit Füßen des Windes.
Gieb ihm diesen Beweis von deinem unmännlichen Arme,
Führer, und lebe forthin dem Winke von Swaran gehorsam *).

Dieses ist eine der längsten Reden bey Gesandschaften. Noch kürzer ist die Antwort:

Sag es ihm, jenem Herzen des Stolzes, dem Herrscher von Lochlin:
Cucullin weicht nicht! Ich bieth ihm die dunkelblaulichte Rükfahrt
Ueber den Ocean, oder hier Gräber für all sein Geleit an.
Nie soll ein Fremder den reizenden Strahl von Dunscaich **) besitzen!
Niemal ein Rehe durch Berge von Lochlin dem hastigen Fuße
Meines Luaths †) enteilen.

Bey Botschaften, deren Inhalt und Antwort man errathen kann, läßt der Dichter insgemein gar nicht sprechen. Cairbar, ein Heerführer, sendet den Barden Olla, (diese sind insgemein die Herolde,) um nach der Gewohnheit dieser Völker den Oscar, einen feindlichen Heerführer, zum Fest einzuladen. Aber weder Cairbar, noch der Dichter, legen dem Herold eine Rede in den Mund. Der Dichter sagt:

Itzo kam Olla mit seinem Gesang: Zum Feste Cairbars mache mein Oscar sich auf.

Die feyerlichsten Feste werden in zwey Worten beschrieben. Nach einem großen Sieg gab Fingal ein Fest. Die ganze Beschreibung hiervon ist folgende:

Aber die Seite von Mora sieht itzo die Führer zum Mahle
Alle versammelt. Es lodert zum Himmel die Flamme von tausend
Eichen. Es wandelt die Kraft der Muscheln *) ins Runde. Den Kriegern
Glänzet die Seele von Lust.

Diese Kürze herrscht überall, es sey, daß der Dichter selbst spreche, oder daß er andere reden lasse. Und darin ist der Vortrag mehr lyrisch, als homerisch-episch. Denn sogar viel zur Handlung nothwendig gehörige Dinge werden, wo man sie errathen und selbst hinzudenken kann, übergangen; daher oft ein schneller, wahrhaftig lyrischer Uebergang von einem Theil der Handlung auf den folgenden.

Man nimmt überhaupt bey Oßians Epopöe wahr, daß es dem Barden nicht sowol um die umständliche, als um eine nachdrükliche Schilderung der Hauptandlung selbst, und des Einzelen, zu thun war. Sein Zwek ist allein die Schilderung seiner Helden: dies war des Barden Amt. Homer läßt sich in tausend Dinge ein, die aus andern Absichten da sind. Daher entsteht meines Erachtens der größte Unterschied in der Manier beyder Dichter. Oßians Epopöe, als ein vor unsern Augen liegendes Gemählde betrachtet, ist unendlich weniger reich an Gegenständen, und an Man-

*) Fingal II Buch. Ich führe die Stellen nach des P. Denis Uebersezzung an, die freylich durchgehends, etwas weniger kurz ist, als Macpherson's Prose.

**) Cucullins Gemahlin.

†) Sein Hund.

*) Das Getränk, das aus Muscheln getrunken ward.

Mannichfaltigkeit der Farben, als die Homerische; aber die Zeichnung ist dort kühner, Licht und Schatten, bey sehr guter Haltung, absteckender. Die ganze Epopöe des Barden besteht aus wenig und, gegen die Homerische verglichen, sehr einfachen Gruppen; und so mußte sie seyn, um durch blos mündliches Ueberliefern auf die Nachwelt zu kommen.

Auch darin zeichnet der Caledonier sich von dem jonischen Sänger sehr merklich aus, daß er sehr oft lyrische Anfälle bekommt, denen er sich überläßt, weil er wegen des geringen Reichthums im Stoffe selbst weniger nöthig hatte, sich an die Erzählung zu halten. Oft kommt man auf Stellen von ziemlicher Länge, die nicht sowol epische Beschreibungen oder Erzählungen dessen sind, was der Barde gesehen, als lyrische, Oden- oder Elegienmäßige Aeußerungen dessen, was er dabey empfunden hat. Nicht selten tritt er aus seiner Erzählung heraus, um mit sich selbst zu sprechen. Aber eben dieses giebt dem Gedicht große Lebhaftigkeit.

Ein sehr beträchtlicher Unterschied in der Anlage zwischen der Homerischen und Oßianischen Epopöe befindet sich darin, daß in dieser das Interesse der ganzen Handlung weder so groß ist, noch uns so beständig vor Augen schwebt, als in jener. Hier ist es nicht um weit aussehende Unternehmungen, nicht um Eroberung großer Länder, oder Zerstöhrung grosser Städte und ganzer Staaten zu thun, dergleichen Interesse konnte bey so kleinen Völkern nicht statt haben; sondern darum, daß ein plötzlich einfallender Feind durch eine einzige Schlacht zurükgetrieben werde. Man wird also dabey weniger, als beym Homer angestrengt, sich die Lage der Sachen in Absicht auf das Ganze vorzustellen, mancherley Anschlägen durch ihre Ausführung zu folgen, und die Politik der Helden zu beobachten; der Verstand hat wenig dabey zu thun, aber das Herz wird mehr beschäfftiget. Darum endiget sich die Handlung auch mit keiner wichtigen Catastrophe; der Feind ist überwunden, und nun sind Handlung und Gedicht zu Ende.

Der Nationalunterschied zeiget sich eben so stark in den Charakteren. Man findet bey Oßians Helden keine Spur von dem hitzigen und im Zorn brutalen griechischen Temperament. Hier sind gesetzte, kalte, aber darum doch unüberwindliche, und ohne Hitze überall durchdringende Helden, und, was man bey den Griechen nicht findet, bis zum Erhabenen edle und menschlich gesinnte Charaktere. Der Grieche ist fast allezeit auf seinen Feind erbittert, und im Streit giebt diese Erbitterung ihm Kräfte; die Caledonischen Helden sind fast durchgehends gelassen und streiten, ohne alle Erbitterung, um den Vorzug der Stärke und der Tapferkeit. Man wird schwerlich, weder in Gedichten noch in der Geschichte, einen edlern Heldencharakter antreffen, als des Fingals. Ich kann der Begierde, die reizenden Züge desselben hier anzuführen, nicht widerstehen. Auch für die, denen Oßian wohl bekannt ist, wird es Wollust seyn, die Züge dieses großen Charakters hier wieder zu finden.

Ich sagte, Fingal sey der bessere Achilles. Denn er führte überall, wo er hinkam, den Sieg mit sich, und wenn schon alles verloren war, wurde durch ihn alles wieder gut gemacht; jeder der stärksten und kühnesten ward von ihm überwunden, und nie vermochte ein Feind ihm zu widerstehen: dabey war er der beste Mensch. Wie groß sein Krieges-ruhm gewesen sey, und was für Schreken seine Gegenwart dem Feind eingepräget habe, kann man aus folgender Stelle abnehmen, die zugleich von

von Fingals Größe und von seines Sohnes Genie, sie zu schildern, zeuget. In der Schlacht, die den Stoff der Epopöe Temora ausmacht, sah der König, nach Gewohnheit seiner Zeit, dem Streit von einer Höhe zu. Die Feinde waren außerordentlich tapfer, und Fillan, Fingals Sohn, der der Hauptanführer war, fiel unter dem Schwerdt des feindlichen Heerführers, als eben die Nacht die beyden Heere vom Streit abrufte. Der König entschließt sich nun selbst in die Schlacht zu gehen, und thut diesen Schluß nach damaliger Kriegesart dadurch kund, daß er mit dem Speer dreymal an sein Schild klopfet. Dieses Zeichen wird von seinem und dem feindlichen Heere wol verstanden, und der Dichter beschreibet uns die Wirkung davon also:

Geister entwichen von jeglicher Seite *), sie rollten im Winde
Ihre Gestalten zusammen; die Stimmen des Todes erfüllten
Dreymal das schlänglichte Thal, und ohne den Finger der Barden
Bebte von jeglicher Harfe den Hügel hinüber ein Weh' laut.
Aber der Schild klang wieder. Da träumten die Männer von Morven
Eitel Gefechte, da glänzte der weit sich wälzende Blutstrauß
Ueber ihr ganzes Gemüth. Blauschildige Könige stiegen
Nieder zur Schlacht. Es bliкten Geschwader im Fliehen zurüke.
Endlich erhub sich das dritte Getön, und von Höhlen der Berge
Sprang das erbebende Wild. Man hörte durch Wüsten der Vögel
Zages Gekreisch — **).

Und dieser im Streit so fürchterliche Held hat ein Herz voll Großmuth, voll Zärtlichkeit und voll Bescheidenheit. Man denke nach, ob folgende Züge dieses Urtheil bestätigen.

Swaran, König von Scandinavien, ein finsterer, trotziger und grausamer Fürst, hatte einen Einfall in Irland gethan, und Fingal war auch mit einer Flotte dahin gekommen, um dem noch minderjährigen König in Irland Hülfe zu leisten. Vor der Hauptschlacht hatte Fingal, wie es damals gebräuchlich war, den Swaran freundschaftlich auf ein Mahl eingeladen; aber dieser hatte die Einladung brutal abgeschlagen. Diesen Swaran überwand Fingal in einem Zweykampf, nahm ihn gefangen und übergab ihn zween seiner Helden mit dieser Empfehlung:

— Bewahret
Lochlins Gebietern! Er gleichet an Stärke den zahllosen Wogen
Seiner Meere. Sein Arm ist Meister im Kampfe, von altem
Heldengeschlechte sein Blut. Du meiner Versuchtesten erster,
Gaul! und Oßian! du, der Lieder Gewaltiger! thut euch
Freundlich zum Bruder der Angadecca!
Durch eure Gespräche
Schwinde sein Trübsinn dahin *).

Aber der wilde Swaran war nicht zu besänftigen. Als er nach vollendeter Schlacht zu Fingals Gastmahl gezogen wurde, erschien er in finsterer Traurigkeit da. Dieses schmerzet unsern Helden, er sagt:

Ullin **) erhebe den Friedengesang! —
— —
Hundert Harfen die will ich hier nahe.
Sie sollen mit Swarans
Seele vergnügen. Ich will ihn in Freuden entlassen; denn keiner
Schied noch traurig von mir †).

Die Art, wie Fingal dem überwundenen Feind den Frieden anbietet und ihn

*) Die Celten glaubten, die Luft sey voll von Geistern verstorbener Helden, die einen Körper von sehr feiner Nebelmaterie hätten.

**) Temora VII Buch.

*) Fingal V. Buch.

**) Dieses war der Hauptbarde Fingals.

†) Fingal VI. Buch.

ihn mit seinem Heere von sich läßt, ist so großmüthig, daß der wilde Swaran selbst davon gerührt wird. Er bietet dem Sieger wenigstens die Schiffe an, die ihre Mannschaft verloren hatten; aber es wird nicht angenommen.

Kein Fahrzeug,
Sagte der König, noch irgend ein Land mit Hügeln besetzet,
Nimmt sich Fingal zur Gabe, genugsam mit seinen Gebirgen,
Seinen Wäldern und Hirschen beglüket.

Auf die edelste Art tröstet er ihn noch:

Tilge dein Grämen, o Swaran hinweg! Auch wenn sie besiegt sind,
Bleiben die Tapfern berühmt. Die Sonne verhüllet zuweilen
Tief in die südlichen Wolken ihr Antlitz; doch bliket sie wieder
Ueber die grasigten Höhen herunter.

Er entläßt endlich seinen Ueberwundenen unter der Abschiedsrede, die den bescheidenen Helden in seiner Größe zeiget:

— Ja Swaran! — heut hat den Gipfel
Seiner Größe bestiegen der Ruhm von Swaran und Fingal,
Aber wir werden, wie Träume, vergehn. In keinem Gefilde
Wird man mehr hören den Schall von unsern Schlachten. Die Gräber
Selbsten, die werden verschwinden, und Jäger vergebens den Wohnsitz
Unserer Ruhe die Flächen durchsuchen.

Eben diese Großmuth und Bescheidenheit zeiget unser Held bey jedem Sieg, wie ungerecht, wie beleidigend auch der überwundene Feind mochte gewesen seyn. Um den höchsten Contrast in Charakteren zu fühlen, erinnere man sich der Wuth, mit welcher Achilles gegen den Hektor getobet, weil dieser seinen Freund im Streit erlegt hatte: und dann setze man Fingals Betragen gegen Cathmor, den Irländischen Hektor, den ersterer im Zweykampf überwunden und gefangen genommen hatte, dagegen. Unmittelbar nach dem Sieg sagt der Held zum überwundenen Feind, der den Abend zuvor den Fillan, Fingals geliebtesten Sohn, mit eigener Hand umgebracht hatte:

— Nun folge zum Hügel
Meines Mahles mir nach! Gewaltige siegen nicht immer.
Fingal flammet nicht auf in erlegener Feinde Gesichte,
Jauchzet nicht über des Tapferen Fall.

Aber es findet sich, daß Cathmor tödtlich verwundet ist. Er bezeuget sein Verlangen, nahe bey seinem Wohnsitz begraben zu werden, worauf Fingal:

König! du redest vom Grabe? die Seele des Helden entschwingt sich!
Oßian! Ueber den Geist von Cathmor, dem Freunde der Fremden,
Komme mit Ströhmen die Freude *)!

Mit welchem Glanze leuchtet nicht der erhabene Charakter des Helden in folgender Stelle! Aldo, einer seiner Vasallen, wurde mißvergnügt, und gieng zu Fergthonn, König von Sora in Scandinavien, über, der Fingals offenbarer Feind war. Dort verliebt er sich in die Königin, entführt sie, kommt wieder nach Hause, und erkühnet sich, bey Fingal gegen die ihm nachsetzenden Scandinavier, die nun Fingals Gebieth anfallen, Schutz zu suchen. Dieser empfängt ihn mit folgender Rede:

Aldo! du schwülstiges Herz, —
— Ich sollte dich schützen vor Soras gekränktem
Zürnenden Herrscher? — Wer wird mein Volk in seinen Gewölben
Künftig empfangen? Wer laden zum wirthlichen Mahle? Nun Aldo, Aldo!

*) Nämlich Oßian soll den Cathmor gleich nach seinem Tode besingen, weil nach dem Aberglauben selbiger Zeit, ein solcher Gesang des Verstorbenen Seele gleich zum seligen Sitze der Helden vergangener Zeit empor hob.

Also war Trenmor und Trathal gesinnt,
so denket auch Fingal.
Jeden Gekränkten beschüzte mein Arm,
und hinter dem Blize
Meines Stahles war immer den Schwachen Erholung bereitet *).

Ich könnte leicht noch hundert rührende Züge, die diesen großen Charakter bezeichnen, anführen. Oßian hat seinen erhabenen Vater in wenig Worten geschildert:

— Du gleichest im Frieden
Frühlingslüftchen, im Kriege den Ströhmen vom Berge **).

Weniger groß, aber doch noch bis nahe ans Erhabene tapfer und edelgesinnt sind die meisten von Oßians Helden, sowol von seiner, als von feindlichen Nationen Celtischen Stammes. Und bey dieser allgemeinen Uebereinstimmung treffen wir doch eine höchst angenehme Mannichfaltigkeit sehr wol gegen einander abstechender Charaktere. So wenig Grund hat es, daß vollkommene Charaktere sich nicht für die Epopöe schiken †), daß wir bey Oßian wenig andere antreffen; und doch wird man von Schönheit zu Schönheit, von einer lebhaften Empfindung zur andern immer fortgerissen. Bey Lesung seiner Gedichte finden wir uns in ein Paradies versetzt, so wie wir in der Ilias uns in beständigem Getümmel der hitzigsten und kühnesten Männer befinden.

Bescheidenheit bey der höchsten Ruhmbegierde, und Sanftmuth bey der größten Tapferkeit, Billigkeit und Mäßigung im Glük, erstaunliche Gleichgültigkeit gegen den Tod, und das höchste Verlangen mit Ehren in den Liedern der Barden zu erscheinen, treffen wir bey den meisten celtischen Helden an. Die letzte der erwähn-

*) Fingal III. Buch.
**) Temora IV. Buch.
†) S. Charakter I Th. S. 459. f.

wähnten Gesinnungen ist der herrschende Zug in ihrem Character. Ihr höchstes Gut ist ein ehrenvolles Grab und ein bey demselben gesungenes Loblied eines Barden, das von Mund zu Mund auf die Nachwelt komme. Und doch sind diese geborne Krieger höchst empfindsam für weibliche Schönheit. Ein weißer weiblicher Arm, schwarze über eine weiße Brust wallende Loken, eine schöne Stimme, erweken in ihnen ein süßes, aber dabey sehr sittsames Gefühl. Es kommen in Oßians Gedichten viele Scenen der Liebe vor, immer auf die angenehmste und sittsamste Weise behandelt. Doch herrschet in dem Charakter und in den Unternehmungen seiner Heldinnen der Zärtlichkeit, etwas Einförmigkeit. Sie erscheinen sehr oft in der Rüstung junger Helden, in der sie dem Geliebten folgen. Aber höchst angenehm und überraschend ist insgemein die Entdekung, die sie dem Geliebten zu erkennen giebt. Nur ein Paar Beyspiele hiervon, die zugleich beweisen, daß Oßian auch im Angenehmen es mit den besten Dichtern aufnehmen kann.

Fingal hatte seine Söhne Oßian (unsern Barden) und Toscar ausgeschikt, um an den Ufern des Cronastroms ein Siegeszeichen zu setzen. Als sie damit beschäfftiget waren, wurden sie von Carul, einem benachbarten Oberhaupte, zu einem Fest eingeladen, dabey Toscar sich in Colnadona, des Oberhaupts Tochter, die den Gästen durch ihren Gesang und Harfenspiel ein Vergnügen machte, verliebte. Den folgenden Morgen wird eine Lustjagd angestellt. Der Zufall, mit dem der Dichter seinen Gesang schließt, wird von ihm also erzählt:

— Da kam uns
Aus den Gebüschen ein Jüngling entgegen. Ein Schild und ein Speerschaft
War sein Gewehr. O du flüchtiger Stral! sprach Toscar von Lutha;
Sage, was bringt dich hierher? Ummohnt in Colamon der Frieden
Colnadona die glänzende Saitenerwekerin? Einstens
Wohnte das glänzende Fräulein am wasserreichen Colamon!
Seufzte der Jüngling. Sie wohnte! doch itzt durchstreift sie die Wüsten
Von dem Erzeugten des Königs begleitet, der ihrem Gemüthe,
Als es im Saale den Blik versandte, die Freyheit entführt hat.
Toscar fiel ein: o erzählender Fremdling! und hast du des Kriegers
Wege bemerket? — Er muß mir erliegen! den wölbenden Schild, den
Tritt du mir ab! — Er erhaschte den Schild in Erbitterung. — Ein zarter
Busen empörte sich hinter dem Schilde, dem Busen des Schwanes,
Wenn er vom schnelleren Schwalle sich hebet, an Weiße vergleichbar.
Colnadona die Saitenerwekerin war es, des Herrschers
Tochter. Sie warf ihr blaulichtes Aug auf Toscarn und liebt ihn *).

Diese Entdekung ist, wie manche dieser Art bey unserm Barden, blos überraschend und angenehm; folgende aber höchst pathetisch:

Comal ein Schottischer Krieger liebte Galvina, des mächtigen Conlochs
Zierliche Tochter, im Chore der Mädchen der Sonne nicht ungleich,
Glänzender schwarz, als die Schwinge des Raben von Haaren. Kein Wild blieb
Ihren Hunden im Jagen verborgen. Es zischte die Sehne
Ihres Bogens am Winde des Haines. Der liebenden Blike
Fanden sich ostmals einander. Sie jagen vereinet aufs Waidwerk,
Ihres Geflüsters vertraulicher Inhalt war süß und gefällig.

Aber auch Gormal, Comals Feind, liebte die Schöne. Einstmals trafen Comal und Galvina, die beym Jagen

*) Colnadona.

gen ein Nebel von ihren Gefährten getrennt hatte, bey Ronans Grotte zusammen. Der Jüngling erblikt einen Hirschen auf der Höhe. Er bittet die Schöne, in der Grotte sich etwas zu verweilen, bis er den Hirschen erlegt habe. Die Folge der kurzen Geschichte erzählt der Barde so:

> Comal! — — Ich fürchte den düstern Gormal,
> Meinen Verfolger. Auch er besuchet die Grotte von Ronan.
> Unter den Waffen, da will ich hier ruhn: doch kehre, mein Theurer,
> Kehre bald wieder! — Er eilt auf Mora den Hirschen entgegen.
> Aber indessen entschließt sich die Tochter von Conloch den Treusinn
> Ihres Buhlen zu prüfen. Die niedlichen Glieder bedeket
> Mit dem Geschmeide des Kriegs verläßt sie die Grotte. Nun glaubet
> Comal den Gegner zu sehn. Ihm pochet das Herz; er entfärbt sich;
> Finster wirds um ihn her. Er belastet den Bogen; der Pfeil zischt.
> Ach Galvina! sie sinkt in ihr Blut! Nun stürzt er zur Grotte
> Wütend, und rufet die Tochter von Conloch — Die einsamen Felsen
> Starren verstummt — Mein süßes Vergnügen wo bist du? — Gieb Antwort —
> Endlich erblikt er ihr zitterndes Herz. Sein Pfeil ist darinnen —
> Meine Galvina: dich hab ich erlegt? und vergeht ihr am Busen *).

Man hat hier zugleich eine Probe von der Kürze der Erzählung, deren wir oben erwähnt haben. Die Schöne hatte die Grotte kaum verlassen, da Comal sie verkleidet sieht. Dann sagt uns der Dichter nicht, was dieser, da er sie in der Grotte vergeblich gesucht, gedacht habe. Wir sehen ihn gleich wieder an dem Orte, wo Galvina gefallen ist. Denn ist Comals Klage so kurz, wie der tödtende Schmerz es erfodert. Wie viel Verse würde hier nicht ein poetischer Schwätzer, wie Ovidius, verschwendet haben?

Der Lieblingsstoff unsers Barden scheinet das Pathetische zu seyn, worin er ganz fürtrefflich ist. Man wird in dieser Art nicht leicht etwas schöneres antreffen, als die Stelle von Fillans Tode im VI. Buche des Gedichts Temora.

Aber es ist Zeit abzubrechen. Man trifft auf jeder Seite dieser fürtrefflichen Bardengesänge auf Stellen, deren Schönheit man anzupreisen Lust fühlet. Was hier gesagt worden, ist ohne Zweifel hinlänglich denen, die ihn noch nicht kannten, schnell die Hand darnach auszustrecken, und denen, die ihn schon aus der Hand gelegt, Lust zu machen, ihn wieder vorzunehmen.

* *

Proben von den, unter Ossians Nahmen, gehenden Gedichten erschienen zuerst in den Remains of anc. Poetry collected in the Highlands of Scottland 1760. 12. und darauf, einzeln, Fingal . . . Lond. 1762. 4. Temora 1763. 4. endlich vollständig, unter der Aufschrift, Poems of Ossian 1765. 8. 2 Bde. 1773. 8. 2 Bde. und öfterer. Der Gedichte überhaupt sind einige zwanzig. — **Uebersetzt**, in englische **Verse**, der Fingal, von Hoole 1772. 4. Von Ewen Cameron 1777. 4. Der Krieg von Ini Thona, in den Poetic Effusions 1777. 4. Ob eine, in eben diesem Jahre zu Orford gedruckte Uebers. des Fingal eine neue Arbeit ist, weiß ich nicht. In lateinische **Verse**, Temora, das erste Buch, 1769. 4. Auch hat Rob. Macfarlan nachher noch mehrere Stücke herausgegeben. In das **Italienische**, von Cesarotti, Padua 1763. 8. 2 Bde. vollständig, ebend. 1772. 8. 4 Bde. 1783. 12. 3 Bde. in reimfr. Verse, mit Anmerk. In das **Französische**, Carthon, von einem Frzr. Lond. 1762. 8. Mehrere Stücke, als Carthon, Ryno und Alpin, Shilric,

*) Fingal II. Buch.

Shilric, Connal, Olthona, Darthula, Lathmon, Comala, in den Variétés litter. ursprüngl. im Journ. Etrang. Temora, von dem M. St. Simon, Amst. 1774. 8. Sämmtlich von Le Tourneur, Par. 1777. 12. 2 Bde. frey und sehr modernisirt; von J. Lombard (Essai d'une traduction) Berl. 1789. 8. nur der Fingal in Versen. Auch sind zwey Nachahmungen, Calthon et Clessamor . . . Par. 1791. 8. erschienen. In das **Deutsche:** Fragmente hochländischer Gedichte, Hamb. 1763. 8. von Joh. Andr. Engelbrecht. Fingal . . . nebst versch. andern Ged. Hamb. 1764. 8. von Albr. Wittenberg. Temora, im 1ten St. des Wodan, Hamb. 1778. 8. in Jamben. Sämmtl. von Mich. Denis, Wien 1768 u. f. 8. 3 Bde. und mit s. eigenen Schriften, verb. 1784. 4. 5 Bde. ebend. 1791. 4. 6 Bde. größtentheils in Hexametern. Von Edm. v. Harold, Düsseld. 1775. 8. 3 Bde. (Treu, obgleich nicht sehr dichterisch.) Von Joh. Wilh. Petersen, Tüb. 1782. 8. Auch sind noch einzele Gedichte, als Fingal im 3ten u. f. Bde. der Iris, und andre Stücke in den Leiden des jungen Werthers, im deutschen Museo, in den Balladen und Liedern, Berl. 1777. 8. in den Volksliedern, u. a. a. O. m. übersetzt. — In den Transact. of the R. Irish Acad. Dubl. 1787. 4. S. 43. erschienen neu entdeckte Ged. Ossians, übers. von Young, mit einer Abhandlung über die Aechtheit und Unverfälschtheit der Mac-Phersonschen Uebers. und diese deutsch, unter der Aufschrift, Neu aufgefundene Ged. Ossians. Frft. 1792. 8. Und so viel ich weis, ist eben diesen Transact. des folgenden Jahres die vorgeblich ächten Ueberbleibsel in der Ursprache selbst, aus welchen erhellen soll, daß Macpherson sich viel Freyheiten damit genommen hat, und daß die Gedichte wenigstens aus dem 5ten Jahrh. sind, weil des H. Patrik darin gedacht wird. — — **Erläuterungsschriften:** Eine Abhandlung über das Alter der Gedichte, von Mac-Pherson selbst, bey Temora; deutsch, bey Denis Uebers. — Remarks on Fingal . . . by Ferd. Warner 1762. 8. — Critical Dissert. on the P. of Ossian 1763. 4. von Hugh Blair; Franz. im 1ten Bde. S. 227 der Variet. litter. Deutsch, von Otto Aug. Heinr. Oelrichs, Han. 1785. 8. — Fingal reclaimed 1763. 8. (Ich kenne das Werk nur ganz allgemein; in dem Register der Reviews wird es Mac-Pherson zugeschrieben; wahrscheinlich ist es gegen Warners Remarks gerichtet.) — Nachr. von den Gedichten Ossians, im 4ten St. des Handverschen Magaz. v. J. 1763. — In dem Journ. des Savans, vom J. 1764. findet sich ein Mem. sur les P. de Mr. Macpherson. Deutsch, im 1ten Bde. der Unterhaltungen von einem Irrländer, worin die Ossianschen Gedichte zu Irrländischen Producten gemacht werden. — Eine ähnliche Behauptung findet sich in dem Essay on the Antiquity of the Irish Language (S. Walchs Phil. Bibl. Bd. 2. St. 7.) — Ein Brief über Ossian, in dem 1ten Bde. der Variétés litter. ursprüngl. im Journ. Etranger gedruckt. — Letter on Fingal and Temora, von Stuckely, 1764. 4. — Memoire sur la Poesie de Ossian 1765. 12. — Osservaz. sopra le Poesie di Ossian, di Andron. Filalete (Fr. 1765.) 8. — Ein Aufsatz in den fliegenden Blättern von deutscher Art und Kunst, Hamb. 1773. 8. S. 1 u. f. — Remarks on D. S. Johnsons Journey to the Hebrides . . . by Donald M. Nicol 1780. 8. (Gegen Johnsons bekannte Behauptungen.) — Dissertat. on the Authenticity of Ossians Poems, bey den Galic Antiq. von J. Smith, Edinb. 1780. 4. Deutsch bey der Uebers. derselben, Leipz. 1781. 8. — An Enquiry into the Authenticity of the Poems ascribed to Ossian, by W. Shaw, L. 1781. 8. verm. 1783. 8. (worin sie geradezu für untergeschoben erklärt werden.) — An Answer to Mr. Shaws Enquiry . . . by J. Clark, Lond. 1781. 7. (Widerlegung des vorigen.) — The Ossian Controversy stated, im London Magazine, v. J. 1782. Nov. und im Deutschen Museum, Februar 1783. —

Zweifel

Zweifel gegen die Aechtheit der Kaledonischen Geschichte, in den Apollinarien, Tüb. 1783. 8. S. 357. — A Rejoiner . . . by W. Shaw 1784. 8. — —

Zu den Gedichten Ossians gehören noch: The Works of the Caledonian Bards, transl. from the Galic, Lond. 1778. 8. Deutsch, Leipz. 1779. 8. — Galic Antiquities, consisting . . . of a Collect. of anc. Poems, transl. from the Galic of Ullin, Ossian, Orran . . . by J. Smith, Edinb. 1780. 4. Mit dem Original zus. 1787. 4. 2 Bde. Deutsch, Leipz. 1781. 8. 2 Bde. — Ancient Erse Poems, Lond. 1785. 8. (Mit einem sehr einsichtigen Urtheil über Ossian.) — —

Ferner mögen hier die, zwar spätern, aber doch immer alten Schottländischen Gedichte ihren Platz nehmen, als: The Speech of Fife Laird, the Mare of Collingtown and banishment of poverty, three Scott. Poems, Glasg. 1751. 12. — The Cherry and the Slae, by Montgommery, Gl. 1751. 8. — Gill. Morrice, an anc. Scott. P. Glasg. 1755. 12. — A Choise Collect. of Scot. P. anc. and modern, Ed. 1766. 12. — Anc. Scottish Poems from the Mscrpt. of George Bannatyne, Edinb. 1770. 12. — Caledoniad, or a Collect. of Poems, written chiefly by Scottish Authors, 1775. 12. 3 Bde. — Ancient and modern Scottish Songs, heroic Ballads etc. 1776. 12. 2 Bde. — Anc. Scottish Poems from the mscrpt. collect. of S. Rob. Maitland, with . . . an essay on the origin of Scotish Poetry, 1786. 8. 2 Bde. — Select Works of Scott. Poets 1786. 12. 6 Bde. — Ancient Scottish Poets 1792. 8. 6 Hefte — S. auch den Art. Heldengedicht, S. 553.

# Ouvertüre.

(Musik.)

Ein Tonstük, welches zum Eingang, zur Eröffnung eines großen Concerts eines Schauspiels, oder einer feyerlichen Aufführung der Musik dienet. Dieses, und daß diese Art in Frankreich aufgekommen sey, zeiget der Name der Sache hinlänglich an, der im Französischen eine Eröffnung, oder eine Einleitung bedeutet. Lülli verfertigte solche Stüke, um vor seinen Opern gespielt werden, und nachher wurde dieses Schauspiel meistentheils mit einer Ouvertüre eröffnet, bis die Symphonien aufkamen, die sie aus der Mode brachten. Doch nennet man in Frankreich noch itzt jedes Vorspiel vor der Oper eine Ouvertüre, wenn es gleich gar nichts mehr von der ehemaligen Art dieser Stüke hat.

Weil diese Stüke Einleitungen zur Oper waren, so suchte man natürlicher Weise ihnen viel Pracht zu geben, Mannichfaltigkeit der Stimmen, und beynahe das Aeußerste, was die Kunst durch die Instrumentalmusik vermag, dabey anzubringen. Daber wird noch itzt die Verfertigung einer guten Ouvertüre nur für das Werk eines geübten Meisters gehalten.

Da sie nichts anders als eine Einleitung ist, die den Zuhörer für die Musik überhaupt einnehmen soll, so hat sie keinen nothwendigen und beständigen Charakter. Nur könnte davon überhaupt verlangt werden, daß er den Charakter der Hauptmusik, der die Ouvertüre zur Einleitung dienet, angemessen, folglich anders zu Kirchenstüken, als zu Opern, und zur hohen tragischen Oper anders, als zum angenehmen Pastoral seyn sollte.

Zuerst erscheinet insgemein ein Stük von ernsthaftem aber feurigem Charakter in $\frac{4}{4}$ Takt. Die Bewegung hat etwas Stolzes, die Schritte sind langsam, aber mit viel kleinen Noten ausgezieret, die feurig vorgetragen, und mit gehöriger Ueberlegung müssen gewählt werden, damit sie in andern Stimmen in

strengern oder freyern Nachahmungen wiederholt werden können. Denn dergleichen Nachahmungen haben alle guten Meister in Ouvertüren immer angebracht, mit mehr oder weniger Kunst, nachdem der Anlaß zur Ouvertüre wichtig war. Die Hauptnoten sind meistentheils punktirt, und im Vortrag werden die Punkte über ihre Geltung ausgehalten. Nach diesen Hauptnoten folgen mehr oder weniger kleinere, die in der äussersten Geschwindigkeit, und, so viel möglich, abgestoßen müssen gespielt werden, welches freylich, wenn 10, 12 oder mehr Noten auf einen Vierteltakt kommen, nicht immer angeht.

Zuweilen kommen mitten unter dem feurigsten Strom der Ouvertüre etliche Takte vor, die schmeichelnd und piano gesetzt sind, welches sehr überraschend ist, und wodurch hernach die Folge sich wieder desto lebhafter ausnimmt. Gar oft wird dieser Theil in einzelen Stellen fugirt. Zwar nicht wie die förmliche Fuge, daß nothwendig alle Stimmen nach einander eintreten: dieses geschieht wol bisweilen in sehr kurzen Sätzen, von einem, oder einem halben Takt; sondern so, daß der Hauptsatz, oder das Thema bald in der Hauptstimme, bald im Basse vorkommt. Dieser erste Theil schließt, wenn er in der grossen Tonart ist, insgemein in die Dominante; in der kleinen Tonart geschieht der Schluß auch wol in die Mediante.

Hierauf folget eine wolgearbeitete Fuge, welche in Bewegung und Charakter allerley Arten von Balletten und Tanzmelodien ähnlich seyn kann. Nach der Fuge kommt zuweilen noch ein Anhang von etlichen Takten, der wieder in der Taktart des ersten Theils ist, womit die ganze Ouvertüre, wenn sie zu einer Oper oder andern großen Gelegenheit dienen soll, sich endiget. Wenn man aber die Ouvertüre für Concerte macht, wo sie unter andern Gattungen der Instrumentalmusik oder Singstüke vorkommt, folgen nach der Fuge die meisten Arten der Tanzmelodien. Dergleichen Ouvertüren sind zuerst von Lülli als Einleitungen in die Ballette gemacht worden. Daher wurden hernach solche Tanzmelodien, ohne Rüksicht auf das Tanzen, folglich auch weit länger als die gewöhnlichen, in diese Art der Ouvertüre eingeführet.

Die Ouvertüren sind in den neuern Zeiten selten geworden; weil sowol die Fuge, als die verschiedenen Tanzmelodien, mehr Wissenschaft, Kenntniß und Geschmak erfodern, als der gemeine Haufe der Tonsetzer besitzet. Hierdurch aber ist der gute Vortrag, der jedes Stük von dem andern unterscheiden sollte, und zu dessen Uebung die Ouvertüren sehr vortheilhaft waren, an manchem Orte sehr gefallen.

Im vorigen Jahrhundert hat man die besten Ouvertüren aus Frankreich erhalten, wo sie, wie gesagt worden, zuerst aufgekommen sind. Nachher wurden sie auch anderwärts nachgeahmt, besonders in Deutschland, wo, außer dem grossen Bach, noch andre seines Namens, ingleichen Händel, Fasch in Zerbst, und unsre beyden Graun, besonders aber Telemann sich hervorgethan haben.

# P.

## Palast.
(Baukunst.)

So nennen wir die großen Gebäude, die zu Wohnungen der Landesfürsten bestimmt sind; wiewol die Schmeicheley den Namen auch auf Wohnungen andrer Personen von hohem Stande ausgedehnt hat. Der Name kommt von der Wohnung des Augustus in Rom her, die auf dem Palatinischen Berg stund, deswegen sie Palatium, auch überhaupt die Wohnungen der nachfolgenden Kaiser Palatia genennt wurden.

Die Paläste, als die Wohnsitze der Landesfürsten, sollten sich, weil ihre Bewohner die einzigen ihrer Art in einem Lande sind, auch durch einen eigenen der Hoheit der Besitzer angemessenen Charakter auszeichnen, und nicht blos erweiterte und sehr vergrößerte Wohnhäuser seyn. Sie sind nicht nur der Mittelpunkt des Sammelplatzes einer Hauptstadt, sondern des ganzen Landes; nicht nur im Ganzen und im Aeußerlichen öffentliche Gebäude, sondern die meisten der innern Theile sind noch als öffentliche Plätze anzusehen, auf denen Nationalversammlungen gehalten, große Feyerlichkeiten begangen, und besonders auch Gesandten fremder Fürsten und Nationen Audienz gegeben werden. Ein Theil der Paläste ist also zum öffentlichen Gebrauch bestimmt; ein andrer aber dient zum Privatgebrauch der Fürsten.

Es ist aber leicht zu sehen, daß der Palast nicht nur wegen seiner Größe, sondern wegen der Mannichfaltigkeit der Bedürfnisse, denen der Baumeister dabey Genüge leisten muß, das schwereste Werk der Baukunst sey. Schon der Umstand allein, daß er sowol für den Privatgebrauch einer sehr großen Anzahl Menschen, die ein Landesfürst um sich haben muß, als zu öffentlichen Geschäfften dienen soll, macht die geschikte Vereinigung zweyer so sehr gegen einander streitenden Dinge schwer. Bey feyerlichen Gelegenheiten könnte der Ernst und die Hoheit der Handlung gleichsam einen tödtlichen Stoß bekommen, wenn durch Ungeschiklichkeit des Baumeisters gemeine, oder gar niedrige Vorstellungen aus dem Privatleben sich unter die feyerlichen Eindrüke mischten; wenn z. B. bey einer öffentlichen Audienz Dinge, die zur Küche gehören, in die Sinne fielen. Großen Herren, und sogar dem Staat überhaupt, ist viel daran gelegen, daß der Unterthan nie ohne Ehrfurcht an sie denke. Darum sollte, so viel immer möglich wäre, das ganze Privatleben der Beherrscher der Völker dem Auge des gemeinen Mannes für immer verborgen seyn.

Aus dergleichen Betrachtungen muß der Baumeister die Grundsätze zu Erfindung, Anordnung und zur ganzen Einrichtung der Paläste hernehmen. Alles muß da groß seyn und den Charakter der Hoheit an sich haben; aber ohne Abbruch des Nothwendigen. Wer dieses bedenkt, wird leicht sehen, was für Genie, Beurtheilungskraft und Geschmak dazu erfodert werde. Der Palast ist für den

Baumeister, was das Heldengedicht für den Poeten ist: das Höchste der Kunst; und vielleicht ist es noch selte r, einen vollkommenen Pallast, als ein vollkommenes Heldengedicht zu sehen. Die meisten Paläste sind kaum etwas anders, als sehr große Wohnhäuser. Nichts anders ist das Königliche Schloß in Berlin, ob es gleich in besondern Theilen sehr grosse architectonische Schönheiten hat. Wenn man es von einer der Außenseiten betrachtet, die einzige, daran das große Portal ist, ausgenommen, so fällt wenig in die Augen, das nicht bald in jedem Bürgerhaus zu sehen wäre. Nur das große Portal, das den Triumphbogen des Kaisers Severus nachahmet, ist groß und in dem Geschmak eines wahren Palastes; und so wäre auch die Seite gegen den kleinen Hof, an der die Haupttreppe liegt, wenn nur nicht so viel Fehler gegen den guten Geschmak der Säulenordnungen daran in die Augen fielen. Denn Pracht und Größe hat sonst diese Seite, wobey keinem Menschen, wie bey den Außenseiten, einfallen könnte, daß etwa sehr reiche Privatfamilien da wohnten. Alles kündiget da den Landesherren an. Sonst ist die Lage dieses Schlosses, so wie sie sich für einen Palast schiket: mitten auf einem erstaunlich großen Platz, auf welchen sehr breite Straßen führen, so daß eine ganze Nation sich in der Nähe dieses Palasts versammeln könnte, da jeder das Gebäude frey sähe.

Einige orientalische Völker, denen man sonst nicht den größten Geschmak zutraut, scheinen mehr als die Europäer eingesehen zu haben, was sich zu einem großen Palaste schiket. Man sagt, daß der, den der chinesische Monarch in Peking bewohnt, die Größe einer mittelmäßigen europäischen Stadt habe; und aus den römischen Ueberbleibseln der alten Baukunst läßt sich schließen, daß auch die römischen Baumeister gewußt haben, die Größe und den Charakter der Paläste, der Hoheit jener Herren der Welt gemäß einzurichten.

Indem ich daran bin, die letzte Hand an diesen Artikel zu legen, fällt mir eine Abhandlung über diese Materie in die Hände, daraus ich das Wesentliche, das hieher gehört, anführen will *).

Wodurch unterscheiden sich in Europa, heißt es da, die Paläste der Könige von den Häusern der Privatpersonen? Sie sind von größerm Umfange; die Zimmer sind größer, und man entdeket da mehr Reichthum. Dies macht den ganzen Unterschied aus; sonst sind sie von verschiedenen übereinander stehenden Geschossen, wie die gemeinen Wohnhäuser; und wer zum erstenmale dahin kommt, muß sich erkundigen, wo die Zimmer des Fürsten sind.

Würde es nicht ein edleres Ansehen haben, wenn diese Paläste nur von einem Geschoß wären, wie ehemals die römischen, das aber auf einem erhöheten Grund (einer Terrasse) stünde: wenn unter diesem erhöhten Grund alles gewölbt wäre, und in diese Gewölber das, was die tägliche Nothdurft und die allgemeine Bequemlichkeit erfodert, gebracht würde; und wenn die Hauptzimmer des Palastes, nach Art der Alten, durch Oeffnungen in den Gewölbern derselben erleuchtet würden? An diese große Stufe würde man die, welche zum täglichen Gebrauch gehören, geschikt anschliessen, und dadurch würden diese auf die angenehmste und bequemste Weise können angeordnet werden, und würden zugleich angenehme Aussichten auf die Plätze und Gärten haben, die den Palast umgeben.

Aber

*) Diese Abhandlung ist von dem französischen Baumeister Peyre, und steht in dem Mercure de France vom Aug. 1773.

Aber wir verweisen den Liebhaber der Baukunst auf die Schrift selbst, daraus dieses gezogen ist, und in welcher noch viel beträchtliche Beobachtungen über die große Baukunst vorkommen.

## Pantomime.

(Schauspielkunst.)

Ist das lateinische, oder vielmehr griechische Wort Pantomimus, welches einen Schauspieler bedeutet, der eine ganze Rolle eines Drama ohne Worte, durch die bloße Sprache der Geberden ausdrükt. Gegenwärtig nennet man ein dramatisches Schauspiel, das durchaus ohne Reden vorgestellt wird, eine Pantomime; und dann drükt man durch dieses Wort auch überhaupt dasjenige aus, was im Drama zum stummen Spiel gehöret.

Von den römischen Pantomimen, die, wie es scheinet, in den Zeiten des Augustus aufgekommen sind, und in deren Spiel die Römer bis zur Raserey verliebt gewesen, wollen wir hier nicht sprechen. Wer Lust hat, sich eine Vorstellung davon zu machen, kann Lucians Abhandlung vom Tanzen, und des Abbe du Bos gesammelte Nachrichten hierüber lesen *). Dieses Schauspiel kommt gegenwärtig in keine Betrachtung, ob es gleich noch vor kurzen hier und da auf einigen Schaubühnen erschienen ist. Was itzt noch Aufmerksamkeit verdienet, ist der Theil des stummen Spieles, den man Pantomime nennt.

Es ist schwer zu sagen, wie viel von der guten Wirkung einer dramatischen Scene den Worten des Dichters, wie viel dem Ton, und wie viel der Stellung und Bewegung der Schauspieler zuzuschreiben sey. Jedes hat einen sehr wesentlichen Antheil daran, darum ist die Pantomime gewiß ein wichtiges Stük der Vorstellung. Wir rechnen die Mine, die Stellung und alle Bewegungen, nicht nur der sprechenden, sondern auch aller andern auf der Scene erscheinenden Personen dazu; hier aber schränken wir uns auf das eigentliche stumme Spiel, oder auf dasjenige ein, was die in der Scene gegenwärtigen Personen zu thun haben, während der Zeit, da sie andern zuhören, oder selbst nicht sprechen.

Dieser Theil der Kunst ist so wenig bearbeitet, und erfodert, wenn er nur einigermaaßen melodisch behandelt werden soll, die Betrachtung einer so großen Menge besonderer Fälle, aus deren Entwiklung die allgemeinen Grundsätze hergeleitet werden müssen, daß ich es nicht über mich nehmen kann, diese Materie förmlich abzuhandeln. Ich muß mich hier auf einige allgemeine Anmerkungen, und einen Vorschlag, der auf eine wahre Theorie dieses Theils abzielt, einschränken.

Nach meiner Empfindung wird gegen keinen Theil der Kunst öfter und schwerer gefehlet, als gegen diesen, vornehmlich in Scenen, wo in Gegenwart mehrer Personen eine allein etwas lange spricht, oder wo zwey das Gespräch eine Zeitlang allein fortsetzen. Insgemein ist so gar keine Wahrheit, so gar keine Natur in dem Betragen der nicht redenden Personen, daß die Täuschung, darin man etwa gewesen, plötzlich aufhöret, und einen merklichen Verdruß, den eine sehr falsche Kunst und ein höchst unnatürliches und erzwungenes Wesen verursachen, zurükläßt.

Ein sehr allgemeiner Fehler ist es, daß die nicht redenden Personen, wenn das, was die redenden sagen, sie eigentlich nicht angeht, sich in Parade hinstellen, als ob dem Zuschauer viel daran gelegen wäre, sie immer zur Aufwartung parat zu sehen. Die Natur giebt es an die Hand, daß, wenn

*) In seinen Reflexions sur la poesie et la peinture.

wenn zwey Personen für sich mit einander reden, das die andern gegenwärtigen nicht interessirt, diese inzwischen herumgehen, oder sonst ohne allen Zwang, und ohne alle Rüksicht auf das, was die Redenden angeht, sich der Phantasie desselben Augenbliks überlassen. Und dieses sollte doch eben nicht schwer seyn. Diejenigen, die in einer solchen Scene nichts mehr zu sprechen haben, dürfen sich nur hinsetzen, wo sie wollen, oder herumgehen, oder einen andern von der Gesellschaft allein nehmen, um ihm leise etwas zu sagen. Da sehe ich gar keine Schwierigkeit darin, sich auf der Bühne eben so natürlich zu betragen, als wenn man in wirklicher Gesellschaft wäre. Die hingegen, die noch zu sprechen haben, dürfen sich nur angewöhnen, währender Zeit, da sie etwas anders thun, und ohne es sich merken zu lassen, genau auf die redenden Personen zu hören, damit sie zu rechter Zeit einfallen können. Dieses ist doch auch nicht sehr schwer.

Mehr Ueberlegung und Kunst erfodern die alle vorhandene Personen interessirenden Scenen, wobey etliche bloße Zuschauer sind, oder doch eine beträchtliche Weile nichts zu sagen haben. Denn da muß jeder an dem, was er hört und sieht, Antheil nehmen, und dieses muß auf eine höchst natürliche Weise geschehen.

Hier machen die meisten Schauspieler es sich zu einer Regel, daß sie bey scherzhaften Scenen in einer, oder wenn es die Umstände nothwendig machen, in zwey Gruppen zusammenstehen, und daß währender Scene an diesen Gruppen wenig verändert werde. Aber diese Regel verleitet sie zu dem ärgsten Zwang. Wie es z. B. sehr natürlich ist, wenn eine geliebte Person in Ohnmacht hinsinket, daß alle dabey gegenwärtige um sie zusammenlaufen: so ist es auch oft höchst unnatürlich, daß sie währender Ohnmacht um sie herumbleiben. Der Schmerz macht viel zu unruhig, als daß man dabey lang auf einer Stelle bleiben könnte. Viel natürlicher ist es, daß nach dem ersten Zusammenlauf, und nachdem die Hülfe veranstaltet worden, einer sich vor Betrübniß auf einen Stuhl hinwirft, um sich seinen Schmerzen zu überlassen; ein andrer langsam an dem Orte der Scene, in Traurigkeit vertieft, herumirrt; ein dritter abgesondert vor sich steht, und mit niedergesenktem Haupte der Traurigkeit still nachhängt, oder neben der leidenden Person steht u. d. gl. Hat er etwas zu reden, so kann er es an dem Orte thun, dahin der Schmerz ihn getrieben hat. Die einzige Schwierigkeit dabey ist diese, daß die Zuschauer, so viel möglich, jede Hauptperson im Gesichte behalten. Aber ehe man der Scene Zwang anthut, ist es besser, diese Erfoderniß einmal fahren zu lassen.

Erwekt aber eine interessante Scene lebhafte Leidenschaften, Freude, Zorn, Furcht, Schreken, da es noch weit unnatürlicher ist, daß die Personen eine beträchtliche Zeit in einerley Gruppen bleiben: da wird die Kraft der Scene durch Mangel oder das Unnatürliche der Pantomime völlig zernichtet. Auf der deutschen tragischen Bühne wird nicht selten gerade da, wo das Schreken, oder der Schmerz des Mitleidens am höchsten steigen sollte, gelacht: und allemal ist eine verkehrte Pantomime daran schuld.

Der comischen Bühne kann der Mangel der Pantomime alles Leben benehmen. Lustige Charaktere äussern sich insgemein am stärksten durch Geberden und Bewegung des Leibes, und davon hänget die Wirkung der meisten Scenen weit mehr ab, als von dem, was der Zuschauer höret. Man erinnere sich der Scene zwischen Frosine und Harpagon, in dem

dem Geizigen des Moliere, die durch eine gute Pantomime des Harpagon, da wo er nichts redet, äußerst comisch wird. Sie ist aber im Comischen viel leichter, als im Tragischen; weil dort das Uebertriebene, oder nicht völlig Natürliche selbst, bisweilen etwas Comisches hat. Die meisten comischen Originale haben in ihrem Aeußerlichen etwas seltsam Mimisches, das gegen das gewöhnliche Betragen der Menschen, als übertrieben, oder unnatürlich absticht.

Diderot schlägt vor, daß der Dichter überall, wo es nöthig ist, den Schauspielern die Pantomime vorschreibe, und führet sehr scheinbare Gründe dafür an. Aber ich befürchte, daß durch dieses Mittel, sobald die Vorschrift umständlich ist, den Schauspielern ein neuer Zwang angethan würde, und dadurch die Ursachen der schlechten Pantomime sich vermehren möchten. Denn die Furcht die Sache nicht gut zu machen, und der daraus entstehende Zwang hat eben den größten Antheil an so viel schlechten Vorstellungen; und nur gar zu oft wird die Pantomime unnatürlich, weil man sich, um sie natürlich zu machen, genau an eine Vorschrift hat halten wollen. Das beste Mittel, die Schauspieler zu unterrichten, scheinet mir dieses zu seyn, daß Kenner des Schauspiels die vornehmsten Scenen der bekanntesten Stüke vornehmen, und über die Pantomime derselben ihre Gedanken, mit guten Gründen unterstützt, eröffnen. Jeder Dichter, der ein neues dramatisches Stük herausgiebt, könnte dieses in einer Vorrede dazu thun. Aber man müßte nicht umständliche noch entscheidende oder ausschließende Vorschriften geben. Jede Scene kann auf mehr als einerley Weise pantomimisch gut ausgeführt werden.

Zuerst also müßten über den wahren Charakter der Scene, die man besonders vornimmt, allgemeine, richtige Anmerkungen gemacht, und die Natur der darin sich äußernden Leidenschaften genau und besonders auch nach ihren äußerlichen Wirkungen betrachtet werden. Hierauf könnten besondere Vorschläge, die ins Umständliche fallen, gethan werden. Man müßte zeigen, auf wie vielerley Art die Pantomime dieser Scene könnte angeordnet werden, deren jede mit ihrem Charakter übereinkäme, und denn besonders zeigen, wie jede den allgemeinen Foderungen genug thue.

Durch dergleichen einzele critische Beleuchtungen besonderer Scenen, würde man allmählig den Weg zu einer einfachen und wahren Theorie der Pantomime bahnen. Sammlungen solcher einzelen Abhandlungen in den Händen der Schauspieler, würden diese zum gehörigen Nachdenken über ihre Kunst bringen, und ohne ihnen Zwang anzuthun, das Besondere allemal noch ihrer eigenen Wahl überlassen.

Pantomimische Tänze, oder Ballette, sind solche, die eine wirkliche Handlung vorstellen, und kommen den eigentlichen pantomimischen Vorstellungen der Alten etwas nahe. Es ist schon anderswo *) angemerkt worden, daß sie die einzigen Ballette sind, die auf der Schaubühne erscheinen sollten.

* *

Unter den, von der Schauspielkunst überhaupt handelnden Werken gehören hieher: L'arte de' Cenni, da Giov. Bonifacio, Vic. 1616. 4. — Ideen zu einer Mimik, von J. J. Engel, Berl. 1785 - 1786. 8. 2 Bd. mit Kpf. — S. übrigens die Art. Ballet und Schauspielkunst.



*) S. Art. Ballet.

# Parodie.

(Dichtkunst.)

Waren bey den Griechen scherzhafte Gedichte, auch wohl nur einzele Stellen, dazu ganze Verse, oder einzele Ausdrüke von ernsthaften Gedichten entlehnet, oder doch nachgeahmt wurden. So ist das Gedicht des Matron, welches Athenäus aufbehalten *), worin eine Schwelgerey in homerischen, oder dem Homer nachgeahmten Versen besungen wird. Es fängt völlig im Tone der Ilias an:

*Δειπνα μοι ἐννεπε μουσα πολυτροφα και μαλα πολλα.* —

Nach des Aristoteles Bericht hat Hegemon von Thasos sie erfunden, nach dem Athenäus aber Hipponax. Gewiß ist, daß das Athenienſische Volk um die Zeit des Verfalles der Republik dieselben ungemein geliebet hat. Daher ist Aristophanes voll von Parodien einzeler Verse der besten tragischen Dichter.

Heinrich Etienne, oder Stephanus hat eine besondere Abhandlung davon geschrieben, die 1575 zu Paris gedrukt ist a).

In den neuern Zeiten haben die Parodien vorzüglich in Frankreich ihre Liebhaber gefunden. Scarron hat die Aeneis parodirt, aber erst lange nach ihm sind die förmlichen Parodien der Tragödien aufgekommen, eine der frevelhaftesten Erfindungen des ausschweifenden Witzes. Ich habe auf einer sehr gepriesenen französischen Schaubühne das nicht schlechte Trauerspiel Orestes und Pylades aufführen sehen, wobey die Logen und das Parterre sich ziemlich gleichgültig bezeigten. Beyde wurden gegen das Ende des Schauspiels immer mehr angefüllt; und gleich nach dem Stük wurde eine Parodie von demselben vorgestellt, wobey der ganze Schauplatz äußerst lebhaft, und das Händeklatschen oft allgemein wurde.

Man muß es weit im Leichtsinn gebracht haben, um an solchen Parodien Gefallen zu finden; und ich kenne nicht leicht einen größern Frevel als den, der wirklich ernsthafte, sogar erhabene Dinge, lächerlich macht. Ein französischer Kunstrichter hat unlängst sehr richtig angemerkt, daß der leichtsinnige Geschmak an Parodien unter andern auch dieses verursachet habe, daß gewisse, recht sehr gute Scenen des Corneille die öffentliche Vorstellung deswegen nicht mehr vertragen.

Da der größte Theil der müßigen Menschen weit mehr zum Leichtsinn, als zum Ernste geneigt ist, so könnten durch Parodien die wichtigsten Gedichte und die erhabensten Schriften über wahrhaftig große Gegenstände, allmählig so lächerlich gemacht werden, daß die ganze schönere Welt sich derselben schämte. Man sieht gegenwärtig auch wirklich nicht geringe Proben davon.

Deswegen wollen wir doch nicht alle Parodien schlechthin verwerfen. Sie sind wenigstens zur Hemmung gewisser erhabener Ausschweifungen und des gelehrten, politischen und gottesdienstlichen übertriebenen Fanatismus, ein gutes Mittel. Man kann kaum sagen, ob es schädlicher sey, über das Edle und Große mit einer fantastischen Einbildungskraft hinauszuschweifen, oder mit einem unbezähmten Leichtsinn die Schranken der Mäßigung im Lustigen zu überschreiten. Beydes ist verderblich, wenn es bey einem Volk allgemein wird. Dieses ist nur durch die strenge Satyre, und jenes durch das Lächerliche zu hemmen. Auch in der Gelehrsamkeit und in dem Geschmak giebt es einen pedantischen Fanatismus,

*) Deipnos. L. IV.

a) Bey dem Αγων Hom. er Hesiod. und mit dem oben angeführten Gedichte des Matron, u. a. m.

mus, gegen den die Parodie ein bewährtes Mittel ist. Davon haben wir an dem Chef d'oeuvre d'un Inconnu ein Beyspiel. Aber ohne sie zu so guten Absichten anzuwenden, sie blos zum Lustigmachen brauchen, ist ein höchstverderblicher Mißbrauch. Zum Glük hat der Leichtsinn der Parodie unsern Parnaß noch nicht angestekt, obgleich hier und da sich Spuren dieser Pest gezeiget haben. Und da sich die Anzahl gründlicher Kunstrichter in Deutschland noch immer vermehret, so ist zu hoffen, daß sie sich bey Zeiten mit dem gehörigen Nachdruk dem Mißbrauch widersetzen werden, sobald das Einreißen desselben zu befürchten seyn möchte.

* *

Ausser der, von H. S. angeführten, von H. Stephanus verfaßten und bey dem Αγων Hom. et Hes. Par. 1575. abgedruckten Abhandlung von den Parodien der Alten, handeln davon überhaupt: J. C. Scaliger (im 42ten Kap. des 1ten Buches s. Poetik.) — J. F. Rapp (In der Vorrede zu s. Ausgabe des Vavassor, Lipf. 1722. 8. S. XXXIX und LIII.) — Xav. Quadrio (Im 1ten Bde. S. 176 s. Stor. e Rag. d'ogni Poesia.) — Cl. Sallier (Disc. sur l'origine et sur le caractere de la Parodie, in dem 10ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript.) — Ungen.) Disc. à l'occasion d'un disc. de Mr. D. L. M. sur les Parodies, Par. 1731. 12.) — Domairon (Im 2ten Bde. S. 306 s. Princ. gen. des belles lettres, Par. 1785. 12. 2 Bde.) — J. B. Basedow (Im 299 §. s. Lehrbuches Poet. und Pros. Wohlredenheit.) — J. J. Eschenburg (In s. Entw. einer Theorie und Litterat. der sch. Wissensch. S. 87. §. 15 u. f. der ersten Ausg.) — C. F. Flögel (In s. Gesch. der komischen Litterat. Bd. 1. S. 349. Bd. 3. S. 351. und des Groteske-komischen S. 107.) — Auch finden sich, über die griechischen Parodienschreiber noch Litterar. Notitzen in Fabricii Bibl. gr. Lib. II. c. 7. §. 2. — —

Unter den neuern Völkern, sind auch in dieser Dichtart die Italiener den übrigen zuvor gegangen. Die Eneida travestita des Giovb. Lalli († 1637) erschien Rom 1615. 12. Auch lassen sich vielleicht noch einige andre Gedichte hieher rechnen; aber, so viel ich weiß, haben sie nie dramatische Gedichte parodirt. — In Frankreich ist die Parodie ämsiger betrieben worden. Scarrons travestirte Eneide kam im J. 1648. heraus; und mehrere classische, so wohl als neue, erzählende Dichter haben mit dem Virgil einerley Schicksal gehabt. (S. die Art. Erzählung und Heldengedicht.) Am häufigsten aber hat man auf dem Theater davon Gebrauch gemacht. Das erste, parodirte Trauerspiel, war die Andromache des Racine, und dieses Stück, welches nicht erst lange nach Scarrons Aeneide, wie H. S. sagt, sondern bereits im J. 1667. erschien, obgleich, so viel ich weiß, nicht gespielt worden ist, führt den Titel, La folle querelle. Indessen hat der Geschmack darin in neuern Zeiten sehr zugenommen; jedes merkwürdige Stük ist damit verfolgt worden. Die bekanntesten Verf. dieser Parodien sind: M. Ant. Le Grand († 1728) Piet. Fr. Biancolelli, Dominique gen. († 1734) J. Ant. Romagnesi († 1742) A. Rene Le Sage († 1747) Luis Fuselier († 1752) J. Jos. Vade († 1757) Jacq. Bailly († 1768) Panard († 1769) Alex. Piron († 1773) Touss. Jasp. Taconnet († 1774) Anguebcrre, Fr. Th. Feutry, u. v. a. m. Auch ist eine Sammlung davon, unter dem Titel: Parodies du nouv. Theatre Italien, avec les airs, Par. 1731-1735. 12. 4. 4 Bde. vorhanden. — Von Englischen Parodien, sind mir, ausser einigen Travestirungen des Homer und Virgil, keine bekannt. Unter den dramatischen Stücken der Engländer könnte der bekannte Rehearsal hieher gerechnet werden, so wie einige Stücke von Th. Duffet: — In Deutschland ist Virgil, zum Theil Stükweise, (wie von Michaelis,

lis, und ganz, ziemlich glüklich von A. Blumaue, Wien 1783 u. f. 8. 2 Th. so wie, von andern mehrere classische Dichter, travestirt worden (S. die Art. Erzählung und Heldengedicht.) Auch haben wir einige dramatische, nicht glükliche, Parodien der Trspl. der H. Weiße und Gerstenberg, von J. J. Bodmer erhalten. Und in A. Kästners Verm. Schriften Th. 1. S. 194. finden sich Parodien einzeler Verse. — —

# Partitur.

(Musik.)

Ein geschriebenes Tonstük, in dem alle dazu gehörigen Stimmen, jede auf ihrem besondern System, mit ihrem Schlüssel bezeichnet, unter einander stehen. Die Partitur wird einem ausgeschriebenen Stük entgegengesetzt, in welchem jede Stimme, blos zum Gebrauch derer, die sie vorzutragen haben, besonders und allein gesetzt ist. Die Partitur wird so geschrieben, daß von unten auf die Liniensysteme in der Ordnung übereinander folgen, in welcher sie in dem allgemeinen System der Töne stehen. Der Deutlichkeit halber müssen die Stimmen so geschrieben seyn, daß nicht nur ganze Takte, sondern auch die Hauptheile derselben durch alle Stimmen senkrecht auf einander treffen. Wenn das Tonstük so geschrieben ist, so läßt sich darin alles mit einem Blik übersehen, und ein Kenner kann, ohne es gehört zu haben, von seinem Werth urtheilen, welches bey einem ausgeschriebenen Stük sehr mühsam wäre. Bey der Aufführung des Stüks muß der Capellmeister, Concertmeister, oder wer sonst an seiner Stelle der Aufführung vorsteht, die Partitur vor sich haben, damit er sogleich jeden Fehler, in welcher Stimme er begangen wird, bemerken, und so viel möglich dem weitern Einreißen desselben zuvorkommen könne. Bloße Liebhaber oder ausführende Virtuosen, die Tonstüke zum Aufführen besitzen, müssen sie ausgeschrieben; Tonsetzer aber, die sie zum Studiren brauchen, in Partitur haben.

# Passacaille.

(Musik; Tanz.)

Ein Tonstük zum Tanzen, zu ernsthaft angenehmen, und sogenannten halben Charakteren. Der Takt ist $\frac{3}{4}$, und das Stük fängt mit dem dritten Viertel an. Es besteht aus einem Satz von acht Takten, die Bewegung ist sehr mäßig. Das Stük wird nach Art der Chaconne so gemacht, daß über dieselben Grundharmonien die Melodie vielfältig verändert wird; es verträgt Noten von jeder Geltung. Man findet auch solche, die mit dem Niederschlag anfangen; und in Händels Suiten ist eine von vier Takten in geradem Takt. In Frankreich sind die Passacaillen in den Opern Armide und Isse sehr berühmt.

# Passagen.

(Musik.)
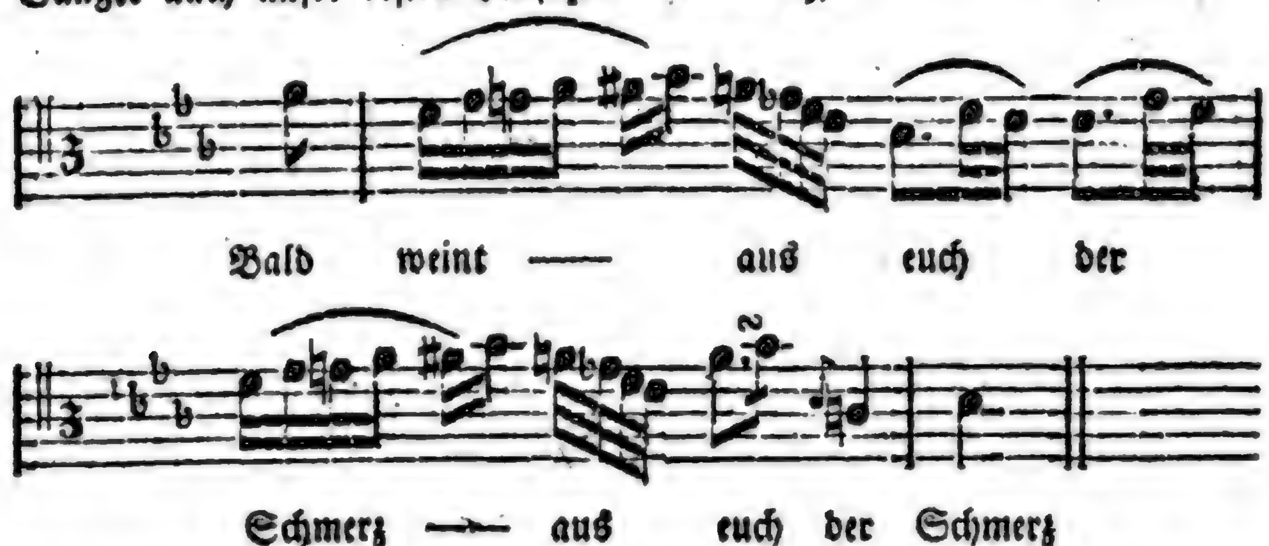
Vom Italienischen Passo und Passagio: sind Zierrathen der Melodien, da auf einer Sylbe des Gesanges mehrere Töne hintereinander folgen, oder eine Hauptnote, die eine Sylbe vorstellt, durch sogenannte Diminution, oder Verkleinerung, in mehrere verwandelt wird. In beyden Fällen aber müssen alle Töne der Passage die Stelle eines einzigen vertreten, folglich leicht und in einem ununterbrochenen Zusammenhang vorgetragen werden. Die Läufe bestehen aus mehrern Passagen über eine Sylbe.

Die Passagen werden entweder von dem Tonsetzer vorgeschrieben, oder die Sänger und Spieler machen
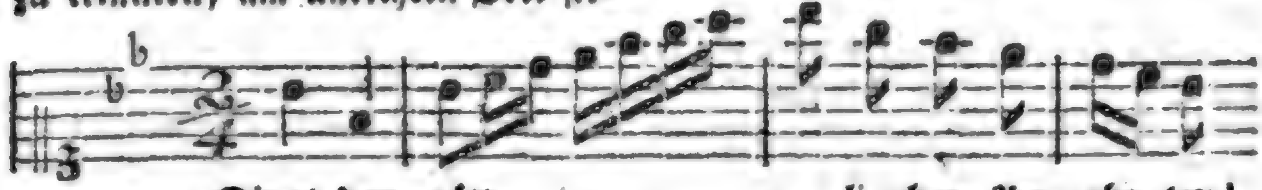
chen sie selbst, wo der Tonsetzer nur eine Note gesetzt hat. Dazu werden aber schon Sänger und Spieler erfodert, die außer dem guten Geschmak die Harmonie besitzen, damit ihre Passagen derselben nicht entgegen klingen.

Es giebt zweyerley Passagen. Einige sind wirklich vom Geschmak und der Empfindung an die Hand gegeben, weil sie den Ausdruk unterstützen; andere sind blos zur Parade, wodurch Sänger und Spieler ihre Kunst zeigen wollen. Diese verdienen nicht in Betrachtung genommen zu werden, als in sofern man das Unschikliche davon vorstellen, und dagegen, als gegen eine den guten Geschmak beleidigende Sache, Vorstellung thun will. Sie sind Ausschweifungen, wozu die welschen Sänger auch unsre besten Tonsetzer verleitet haben. Besonders sind die sogenannten Bravourpassagen ungeheure Auswüchse, die wenigstens in Singesachen nicht sollten geduldet werden, es sey denn etwa zum Spaß in comischen Opern.

Daß es Passagen von der ersten Gattung gebe, die zum Ausdruk sehr charakteristisch sind, wird Niemand leugnen, der gute Sachen von unsern besten Tonsetzern gehört hat. Ja man kann behaupten, daß sie der singenden Leidenschaft natürlich seyn. In zärtlichen Leidenschaften geschieht es gar oft, daß man sich gerne auf einem Ton etwas verweilet. Wenn alsdenn dieser Ton eine die Leidenschaft schmeichelnde Verzierung verträgt, so entsteht ganz natürlich eine Passage. In folgender Stelle, aus der Arie: **Ihr weichgeschaffne Seelen** *),




sind die Passagen ungemein wol erfunden, um eine schmerzhafte zärtliche Leidenschaft auszudrüken; ob sie gleich hier, um dieses beyläufig zu erinnern, am unrechten Orte stehen, da der, welcher singt, nicht selbst in dieser Leidenschaft ist. So steht auch im Anfang einer andern Arie in gedachter Paßion
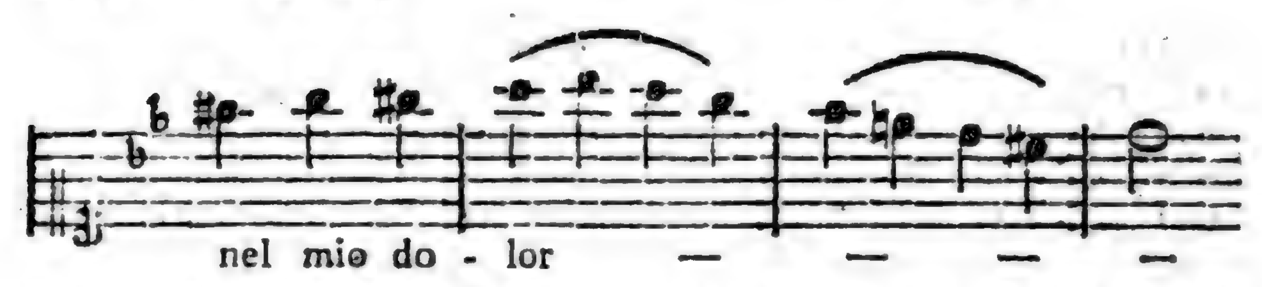



die, sonst sehr abgenutzte Passage, hier zu lebhafterm Ausdruk der Bewunderung sehr gut. Nichts ist geschikter, den höchsten Schmerz auszudrüken, als folgende Passage*):

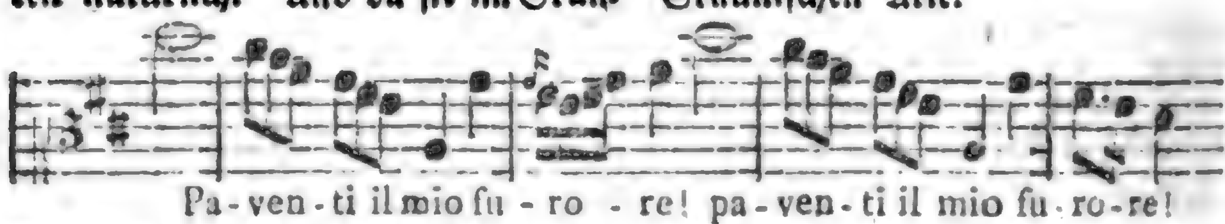
nel

*) In Grauns Passion.

*) Grauns Oper Angelica und Medor aus der Aria: Già m'affretta etc.




Aber in heftigen und schnellströmenden Leidenschaften, und wo das Herz eilt, seiner Empfindung schnell Luft zu machen, da sind die Passagen selten natürlich. Und da sie im Grunde Verzierungen sind, und etwas Angenehmes haben, so schwächen sie die Heftigkeit des Ausdruks. Man betrachte folgende Stelle aus einer Grraunischen Arie.




Nach meiner Empfindung hat dieser Ausdruk des Worts paventi, der schrekend seyn soll, durch die kleine Passage der beyden letzten Sylben etwas eher Schmeichelndes, als Schrekhaftes bekommen; und die Art, wie das Wort furore beydemale gesungen wird, hat eher etwas Beruhigendes, als Drohendes.

Es mögen sich einige einbilden, daß die Arien ohne Passagen zu einförmig und sogar langweilig werden würden. Allein dieses ist nicht zu befürchten, wenn nur der Tonsetzer geschikt genug ist, alle Vortheile der Modulation und der begleitenden Instrumente wol zu nutzen. Die so eben angeführte Arie Già m'affretta il furor mio, wo am Schluß des zweyten Theiles die so eben angeführte schmerzhafte Passage vorkommt, ist sonst durchaus ohne Passagen, und es ist gewiß eine der vollkommensten Opernarien.

Was die Passagen, die die Sänger für sich machen, betrifft, sollte jeder Capellmeister sich die Maxime des berühmten ehemaligen Churfürstl. Hannoverischen Capellmeisters Stephani zueignen, der durchaus nicht leiden wollte, daß ein Sänger eine Note, die ihm nicht vorgeschrieben war, hinzusetzte. Ich weiß wol, daß diese Leute nicht allemal zu zwingen sind, vornehmlich, da ein so großer Theil ihrer Zuhörer den willkührlichen Passagen so oft Bravo zuruft.

Zum wenigsten sollte der Capellmeister sich solcher Sünden gegen den Geschmak nicht noch dadurch theilhaftig machen, daß er sie selbst begeht. Die Raserey für die willkührlichen Passagen hat eigentlich das Verderben in die Singemusik eingeführet, worüber gegenwärtig mit so viel Recht geklagt wird. Mancher unberufene Tonsetzer, der nicht Genie und Empfindung genug hat, den wahren Ausdruk der Leidenschaft durch ein ganzes Stük fortzusetzen, begnüget sich damit, daß er etwa eine Melodie in dem schiklichen Ausdruk angefangen hat: hernach schreibet er eine Folge von Passagen hin, durch die der Sänger seine Geschiklichkeit zeigen kann, und die sich gleich gut zu allen Arten der Empfindung schiken; und dann glaubt er eine gute Arie gemacht zu haben. Möchte doch jeder Kunstrichter seine Stimme gegen Ausschweifungen erheben, die der wahren Musik so verderblich sind!

# Passepied.

(Musik; Tanz.)

Ein Tonstük zum Tanzen, das zwar in seinem Charakter mit der Menuet übereinkommt, aber eine muntrere Bewegung hat. Der Takt ist $\frac{3}{8}$, und die Sechszehntel sind die geschwindesten Noten, die es verträgt. Die Einschnitte sind wie in der Menuet, die im Auftakt anfängt. Das Stük besteht aus zwey oder mehr Theilen von 8, 16 und mehr Takten; aber ihre gerade Anzahl muß wieder in zwey Hälften von gerader Zahl seyn. Die Theile können in verschiedene, dem Hauptton nahe verwandte Töne schließen. Ihr Charakter ist eine reizende, aber edle Munterkeit. Man unterbricht die Melodie oft mit einem Takt von drey Viertelnoten, der aber im Rhythmus für zwey gezählt wird, wie bey der Loure angemerkt worden. Bisweilen folget auf das Hauptstük, das in der großen Tonart gesetzt ist, ein zweytes, das denn die kleine Tonart hat, weswegen es die Franzosen passe-pied mineur nennen, auf welches das erste, das alsdenn passe-pied majeur heißt, wiederholt wird.

# Paste.

(Bildende Künste.)

Der Abdruk eines geschnittenen Steines in Glas. Da schwerlich jemand bessere Kenntniß über diese Materie hat, als der berühmte Lippert, so kann ich nicht besser thun, als den Aufsatz, den er mir schon vor einigen Jahren zu schiken die Gefälligkeit gehabt, hier ganz einzurüken:

„Die Erfindung ist sehr alt, und vielleicht eben so alt, als die Glasmacherkunst. Die Art und Weise wie die Pasten gemacht werden, ist oft beschrieben worden; eine dergleichen ausführliche Nachricht stehet in der sogenannten Nürnbergischen Werkschule; und der Graf Caylus hat in des Mariette Buch: Traité des pierres gravées, eine weitläuftige Abhandlung darüber gemacht.

Mir sind auch unterschiedene andere Arten von Pasten vorgekommen, welche aus einer glasartigen Erde in verschiedenen Farben verfertiget werden. Einige waren roth, wie die Gefäße aus Terra sigillata sind, die Italiäner nennen sie Terra cotta; andere grünlich grau; wieder andere gelb, auch gesprengt grau, wie der sogenannte Federjaspis, (Italiänisch Igiada) und welche letztere Sorten ich aus vielen Ursachen für Aegyptisch gehalten; weil mir aus eben dergleichen Erde allerhand ägyptische Gefäße und Bilder vorgekommen, welche sehr alt, und noch vor der Griechen Zeiten in Aegypten gemacht seyn mochten. Ich habe auch einige dieser Bilder so fest als einen weichen Edelstein oder Quarz gefunden: ob mir gleich einige Antiquarii, wiewol aus schlechten Gründen, diese Meinung bestreiten wollen. Denn da sich diese Herren wenig um praktische Erfahrungen bekümmern, und lieber dem Plinio glauben, so haben sie antike Steine daraus gemacht, und ihnen, ich weiß selbst nicht was für Namen beygelegt; da doch alle den Alten bekannte Edelsteine heut zu Tage immer noch, jedoch unter veränderten Namen, existiren, und die Natur die Dinge nicht verändert hat. Ob ich mich nun gleich niemals in critische Streitigkeiten einlassen werde, weil solche zur wahren Kenntniß des Schönen und Nützlichen wenig beytragen, so sehe ich aus der großen Anzahl geschnittener Steine, daß die Alten sehr gerne in Hornstein geschnitten: als nämlich in Carneol, Onyx, Achat, Calcedon, Jaspis und Schmaragdmutter, als welche erstern fünf Arten allerdings unter die Hornsteine gehören, und welche sich mit dem Rade sehr wohl schleifen lassen. Ob nun

nun wol sehr vieles hiervon zu sagen wäre, so wäre es hier eine überflüßige Weitläuftigkeit. In obbesagtem Werke des Mariette ist eine sehr schöne Abhandlung von der Steinschneiderkunst enthalten, darin nichts vergessen ist, was dazu gehöret; weil es aber mit den Pasten keine Connexion hat, so ist hier nur die Rede, daß die Gelehrten aus Mangel genugsamer Kenntniß hiervon, oft alte Pasten, wegen ihres harten Glases für wirkliche Steine angesehen. Ich besitze einige Stüken Glas von der musivischen Arbeit, aus der Sophienkirche zu Constantinopel, welche ich von dem Secretair des holländischen Gesandten, als welcher 14 Jahr in Constantinopel gewesen ist, erhalten habe: es sind solche so hart, daß sie an Stahl geschlagen, wie ein andrer Feuerstein, Funken werfen, und man hat einige schleifen lassen, welche in Ringen, von eben so schönem Lustre, als ein orientalischer Topas sind, und so hart habe ich auch einige antike Pasten des Grafen Moszinski, und des Baron von Gleichen gefunden. Nun ist mir auch vorm Jahre ein dergleichen hartes Glas in Sachsen vorgekommen, welches bey Coburg in der sogenannten kleinen Gette gemacht wird, worzu ein Flußsand genommen wird, der alsdenn das Glas so hart machet, und welches ich in meinem Ofen, worin ich doch Kupferasche brennen kann, nicht so weit zum Schmelzen bringen können, daß ich es mit dem Eisen hernach drüken mögen.

Die Italiäner und Franzosen haben seit 50 bis 60 Jahren eine große Menge Pasten verfertiget. Des Herzogs von Orleans ehemaliger Leibmedicus Mr. Homberg, aus Quedlinburg gebürtig, hat die meisten Steine aus des Königs in Frankreich, des Herzogs von Orleans, auch aus andern Cabinets in Pasten gebracht; daher wir auch so viele schöne Sachen erhalten haben, welche uns sonst unbekannt geblieben seyn würden. Die italiänischen Pasten aber sind meistens von sehr weichem Glase, weil in Italien die Kohlen theuer sind: man kann einige mit dem Messer schaben; sie wittern auch in einigen Jahren aus, oder wie man sagt, das Glas bekommt den Schmergel; sie machen aber auch die meisten aus musivischem Glase, welches ein leichtflüßiges Bleyglas, und von besserer Dauer ist. Ich hatte von einigen guten Freunden dergleichen communicirt bekommen; sie lagen bey mir auf dem Tische; da die Sonne darauf schien, und sie warm wurden, sprangen zwey davon in viele Stüke, weil das Glas aus vieler Potasche gemacht war.

Von allen diesen Glaskünsten könnte der vortreffliche Herr Margrafe in Berlin den besten Unterricht geben, der in allen Glaskünsten große Wissenschaft hat, und wovon ich große Proben gesehen. Pasten zu machen, muß man fein geschlemmten venetianischen Trippel nehmen, und in eisern Ring den Stein legen, und damit abdrüken, den Stein alsdenn behutsam abnehmen, die Forme wohl troknen lassen; alsdenn leget man Glas darauf, bringet solche in die Muffel, wie etwa eine Emailmahlerey, lässet es weich schmelzen, und drüket es mit einem warmen Eisen; bringt solche in Kühlofen, und wenn sie erkaltet, hebet man sie von der Form ab, so sind sie fertig. Der Steinschneider muß alsdenn das übergedrükte Glas abnehmen, und ihnen die gehörige Form geben und poliren.

Aus diesen Pasten machet man Ausgüsse, entweder in Schwefel mit Zinober, oder einer andern Erdfarbe vermischet, oder gießet sie in Gyps, oder drüket solche in einen guten Lak ab, wovon der englische der beste ist; alle diese Arten aber haben ihre

großen

großen Mängel. Der Schwefel riechet übel, und springet in jählinger Wärme und Kälte sehr leicht; der Gyps wittert in einiger Zeit auch aus; und will man selbige mit andern Dingen vermischen, und zu einem Teige machen, wie es bey Gypsmarmor gemacht wird, so wird der Abdruk nicht scharf; das Siegellak springt, und schwindet leicht, wird auch in der Wärme stumpf, daß also diese Arten jederzeit veränderlich und verderblich sind. Ich habe vor mehr als 16 Jahren mit dem Gyps ein zufälliges Experiment gemacht. Als ich einige Medaillen abgegossen, hatte ich solche in einen Schrank geleget, und binnen einem Jahre nicht angesehen; einmal komme ich darüber, und finde einen grauen Staub darauf; ich wundre mich darüber, wie der Staub darauf gekommen, da doch in dem Kasten davon nichts zu sehen war. Ich nehme endlich das sechste Glas aus meinem Microscopio, und entdeke viele Millionen kleiner Insecten, welche die Ausgüsse so durchgraben hatte, daß sie weich waren, wie Kreide: und so ist mirs mit verschiedenem Gyps hernach gegangen, ob ich ihn gleich aus Alabaster, Fraueneis, oder Muschelschalen brennen lassen; er ist allezeit diesem Mangel unterworfen gewesen, sogar wenn ich auch Alaunwasser darunter gemischet; daß also mit dieser Art, Ausgüsse zu machen, nichts zu thun ist.

Von der Dauer meiner Abdrüke *) verspreche ich mir bis itzt alles, weil von mehr als zehnjährigen Abgüssen oder vielmehr Abdrüken, weder an der Luft, noch Sonne, Hitze und Kälte, das allergeringste davon verändert wird; als worüber ich mit unsäglicher Mühe raffinirt. Ich hätte zwar sehr viele Massen anbringen können, unter andern auch eine chinesische, welche ebenfalls dauerhaft ist; allein alle diese Arten haben den Fehler, daß sie schwinden, und würde damit die wahre Größe des Steines vermindert, wenn auch an der Schärfe nichts abgienge.

Viele wollen diese Masse dennoch für Gyps halten; es ist mir dieses aber einerley. Wenn die Abdrüke scharf und accurat sind, von beständiger Dauer und Festigkeit bleiben, so glaube ich meine Absicht erreichet zu haben, welche aber bey purem Gyps niemals zu erlangen ist. Das einzige dabey muß man in Acht nehmen, daß sie nicht naß werden, denn sonst verlieren sie ihren Lustre, ob es gleich sonst nichts schadet; und wenn noch so viel Staub darauf lieget, darf man nur einen weichen Haarpinsel nehmen, und sie abstauben, es wird niemals stumpf werden. Auf diese Art glaube ich, daß meine Käufer nicht betrogen werden, und ich erreiche meinen Zwek, den schönen Wissenschaften durch diese Productiones nützlich zu seyn."

*) S. Abdrüke 1 Th. S. 2. f.

* *

Daß schon die Alten geschnittene Steine in gefärbtes Glas abdruckten, erhellet aus dem Plinius, Lib. XXXVI. c. 26. und aus dem Seneca, Epist. XC. und Mariette (Traité des pierres gravées, I. S. 93. will sogar, daß sie deren in Glas geschnitten haben. Auch sind von jenen Pasten viele auf uns gekommen. In den neuern Zeiten ist, eben diesem Schriftsteller zu Folge (a. a. O.) ein Mayländischer Mahler, Franc. Vicecomite, gegen Ende des 15ten Jahrhundertes, einer der ersten gewesen, welche Glaspasten verfertiget. Von dem Mathäus (De rerum inventoribus S. 38) wird sie aber einem gewissen Angel. Barroellus zugeschrieben. Allein Alb. Neri und Kunkel brachten sie, durch die Kunst, dem Glase die Farben der Edelgesteine zu geben, unstreitig zu einer höhern Vollkommenheit, und von dem erstern schreibt sich auch wohl der Nahme Paste selbst, in dieser Bedeutung,



der

her, als mit welchem er sowohl den Teig, oder die verschiedenen Massen, die er aus Metallen und allerhand Mineralien zusammenschmolz, um dem Glase die Farbe der Edelgesteine zu geben, als auch das gefärbte Glas selbst, in seinem bekannten Werke belegt. Hierauf veranlaßte der Herzog von Orleans den Hrn. Homberg, die geschnittenen Edelsteine in ähnlich gefärbtem Glase, auf das genaueste, sowohl in Ansehung der Vorstellung, als der Farbe, abzudrucken, und Stosch (in den Gemm. antiq.) giebt seinen Pasten das Zeugniß, daß sie den alten Pasten in allem, nur nicht in der Härte, gleichkommen. Und in neuern Zeiten hat H. Reifstein in Rom glückliche Versuche gemacht, dergleichen in zwey und mehr Farben zu verfertigen (S. Winkelmanns Anmerk. zu s. Geschichte der Kunst, S. 9. und J. G. Meusels Miscell. Heft 18. S. 325.) Doch man hat sich auch nicht blos begnügt, Glaspasten zu machen; man hat auch in Schwefel, Siegellack, Gyps, künstliche Steine und allerhand Arten von zubereiteter Erde (als in eine Talkerde, von Hrn. Lippert; in eine schwarze Erde, von Hrn. Tassie in England) Abdrücke und ganze Sammlungen zum Verkaufe gemacht. Die wichtigsten derselben sind die, von Chrstn. Dehn in neuern Zeiten, zu Rom, in rothen und schwarzen Schwefel gemachten; ein Verzeichniß ist mir nicht davon bekannt; in einem Briefe von Winkelmann, besinne ich mich aber gelesen zu haben, daß die Anzahl der abgedrückten Steine sich nicht über 1200 beläuft. — Catalogue des pâtes de souffre tirées des pierres gravées par les plus fameux Artistes de l'antiquité, tant Gr. que Rom. qui se vendent chez Mr. Götzinger, à Anspac. 8. (besteht aus 600 Stük.) — — **Auf künstlichen Steinen**: Madʃ. Feloir hat eine dergleichen Sammlung von 1500 Stücken geliefert (S. Bibl. der sch. Wissenschaften, Bd. 6. S. 404.) — — **In weißer Erde**, von Hrn. Lippert (Dactylioth. Lippertianae Chilias I. a Ioa. Frid. Christio, Lips. 1755. 4. Chil. II. ebend. 1756. 4. Chil. III. a C. G. Heyne, ebend. 1763. Eine Auswahl aus diesen drey Tausenden, von zwey Tausend, mit einem deutschen Verzeichniß und Erklärungen, Leipz. 1767. 4. Ein Supplement dazu von 1049 Abgüssen, L. 1776. 4.) — — **In englischer schwarzer Erde**: A Catalogue of Cameos, Intaglio's, Medals etc. of Jos. Wedgwood, Lond. 1773. 12. verm. und mit einem französischen Titel, ebend. 1788 und 1790. 8. — Account of the present Arrangement of Mr. J. Tassies Collection of pastes and impressions, from anc. and modern Gems . . . by R. E. Raspe, Lond. 1787. 8. Und unter dem Titel: A descript. Catal. of a general Collect. of ancient and modern Gems . . . cast in coloured pastes, white enamel and sulphur by J. Tassie, arranged and described by R. E. Raspe, and illustr. with Copperplates, to which is prefixed an introduction on the various uses of this collection, the origin of the art of engraving on hard stones, and the progress of pastes, Lond. 1791. 4. 2 Bde. mit 58 Kpfrn. (Die Zahl derselben beläuft sich jetzt auf 15000.) — — Eine andre Dactyliothek von 1200 Stück geschnittenen Steinen, nebst einer Menge abgedruckter Medaillen werden bey Keller in Nürnberg, und Rost in Leipzig verkauft. (S. N. Bibl. der sch. Wissensch. B. 25. S. 141.) — — Noch eine von 150 Stück ist bey Rost in Leipzig zu haben. — — Noch eine andre bey J. F. Löhr in Mainz (S. T. Merk. August 1786.) — — Eine dergleichen von J. G. Götzinger (S. Catal. des pates de souffre, tirées des pierres gravées par les plus fameux artistes de l'Antiquité, qui se vendent chez Mr. Goetzinger . . . Ansp. fol.) — —

**Anweisungen, Abdrücke, oder Pasten aller Art zu machen**: Manière de copier sur le verre les pierres gravées, par Guil. Homberg, in den Mem. de l'Acad. Royale des Sciences, An. 1712. — In der Vorrede von

von des Vettori Tractat, De septem Dormientibus, R. 1741. soll sich eine Anweisung, wie Glaspasten zu machen sind, nebst einem Verzeichnisse von Künstlern darin finden. — Des pierres gravées factices, et de la manière de les faire; Observations sur les diverses manières de tirer des empreintes . . . . in dem Traité des pierres gr. par P. J. Mariette, Par. 1750. fol. Bd. 1. S. 209 u. f. — Hr. Raspe, in den Anmerkungen über Hrn. Klotzens Schrift vom Nutzen und Gebrauch der geschnittenen Steine, Cassel 1768. 8. hat die Manier, wie er sich Abdrücke gemacht, angezeigt. — Die Kunst . . . Abdrücke, und Abgüsse von Gyps, von Glas und rothem Schwefel zu machen, im Orestrio, von den drey Künsten der Zeichnung, Wien 1774. 8. Th. 2. N. LXXI - LXXIII. S. 438 u. f. — Im deutschen Merkur (März 1776) findet sich eine Nachricht von der Kunst, Glaspasten zu verfertigen. — —

Wegen der, von der Glasmacherkunst handelnden Werke s. den Artik. Glasmahlerey; und übrigens den Art. Geschnittene Steine.

## Pastel.

(Mahlerey.)

In Pastel mahlen (eigentlich sollte man sagen, mit Pastelfarbe mahlen) heißt, mit trokenen, in kleine Stäbe (Pastels) geformten kreidenartigen Farben mahlen. Diese Art zu mahlen hält das Mittel zwischen dem bloßen Zeichnen, und dem eigentlichen Mahlen mit dem Pensel. Die Pastelfarben werden eben so, wie die Reiskohle geführt; aber wo man gebrochene Farben nöthig hat, werden die Striche verschiedener Farben mit dem Finger in einander gerieben. In dem fertigen Gemählde ist nicht mehr zu sehen, daß die Farben blos durch Striche aufgetragen worden. Ueberhaupt scheinen sie nur wie Staub auf dem Grunde, der meistentheils Papier ist, zu liegen. Indessen giebt es Pastelgemählde, die ohne den Glanz der Gemählde in Oelfarben und ohne die Feinheit der Miniaturgemählde, eben so schön als diese sind. Weil aber die Farben nur als Staub aufgestrichen sind, so müssen die Gemählde hinter Glas gesetzt werden, weil sie sich sonst auswischen, und auch um zu verhindern, daß die Farben nicht nach und nach abfallen.

Ich habe nirgend gefunden, wer der erste Urheber dieser Art zu mahlen ist. Der berühmte La Tour hat darin den größten Ruhm erlanget, und von dem bekannten Liautard, sonst auch le peintre Turc genannt, habe ich sehr schöne Portraite gesehen. La Tour, und noch ein andrer Mahler Lauriot, haben diese Art dadurch verbessert, daß sie das Geheimniß erfunden, die Pastelfarben auf dem Gemählde so halten zu machen, daß sie sich nicht auswischen. Ihre Art zu verfahren ist, so viel ich weiß, nicht bekannt.

Bey der Churfürstlichen Gallerie in Dresden ist ein besonderes Cabinet von lauter Pastelgemählden, davon der größte Theil von der berühmten Rosalba sind. In dieser Sammlung befindet sich auch das Portrait des berühmten Ant. Raph. Mengs in seiner Jugend von ihm selbst gemahlt, und hebt sich sehr merklich über alle dort befindliche Stüke heraus. Man glaubt einen Kopf vom großen Raphael zu sehen, indem man es ins Auge bekommt.

Die Pastelle oder Farben, deren man sich in dieser Art bedienet, werden auf folgende Weise gemacht: Man reibet die Farben troken ab, macht sie hernach mit Honigwasser, worin sehr wenig Gummi aufgelöst ist, an. Die Farben werden mit Bleyweiß, oder auch mit Kreide, oder Talkgyps versetzt, wodurch man die verschiedenen feinen Tinten erlanget.

langet. Diese angemachten Farben werden in runde Stäbchen geformt, mit denen die Arbeit des Mahlens verrichtet wird. Aber die beste Zubereitung der Pastelfarben ist doch ein Geheimniß. Herr Stupan, von Geburt ein Basler, der sich in Lausanne aufhält, wird schon längstens für den besten Zubereiter dieser Farben gehalten.

* *

Practische Anweisung zur Pastelmahlerey, von G. Chrstn. Günther, Nürnb. 1762. 4. 1792. 4. — Auch handelt davon ein, bey dem Traité de la Peint. en Miniature (Haye 1708. 12. S. 149 u. f.) abgedruckter Traité in 20 §§. wobey zu gleicher Zeit eine Anweisung zur Verfertigung von Pastellen befindlich ist. — Das 12te Kap. in des de Piles Elemens de peinture pratique (S. 281. 8. Amst. 1766. 12.) — Elements of Painting, with Crayons, by J. Russel, Lond. 1772. 4. — Traité de la Peint. en Pastel, du secret d'en composer les crayons et des moyens de les fixer, avec l'indication d'un grand nombre de substances, propres à la peint. de l'huile par Mr. P. R. de C. . . . Par. 1789. 12. — In dem Journ. Etranger, Fevr. 1757. findet sich ein Aufsatz: Sur l'Art de peindre en pastel à la Cire. — — L. Bonnet, ein bekannter französischer Kupferstecher, benannte eine neue Manier in der Kupferstecherey, Pastel en gravure, und ließ einen Aufsatz, Le Pastel en gravure . . . composé de huit epreuves qui indiquent les differens degrés, 1769. 8. drucken. (S. den Art. Kupferstecherey.) — Hr. Lauriot besaß ein Mittel, das Pastel feste zu machen, worüber sich in der Bibl. der schönen Wissensch. Bd. 11. S. 354. und in J. G. Meusels Miscell. Heft 9. S. 178. Nachrichten finden. — Ein anderes Mittel, das Pastell feste zu machen, ist in der Neuen Bibl. der schönen Wissenschaften, Bd. 10. S. 181. angezeigt. — Die berühmtesten Künstler hat S. Sulzer in dem Artikel bereits genannt. — Zu ihnen gehört noch der Engländer Küssel. — —

# Pastoral.

(Musik; Tanz.)

Ein kleines zum Tanzen gemachtes Tonstük, das mit der Musette, die wir beschrieben haben, übereinkommt. Es ist von zwey Zeiten, aber die Bewegung ist gemäßigter, als in jenem. Die Italiäner machen Pastorale von $\frac{6}{8}$ Takt, die völlig mit der Musette übereinkommen.

Man giebt diesen Namen auch andern Tonstüken, die den muntern, aber angenehmen ländlichen Charakter der Hirtengesänge haben, folglich Anmuthigkeit und Einfalt vereinigen.

Pastorale werden auch kleine Schäferopern genennt. Ihr Inhalt ist eine galante und angenehme, mit Festlichkeit verbundene Handlung aus der eingebildeten Schäferwelt, allenfalls aus der fabelhaften goldenen Zeit. Der Dichter muß dabey in dem Charakter des Hirtengedichts bleiben, den wir anderswo entworfen haben *). Der Tonsetzer aber muß sich einer großen Einfalt, und eines naiven unschuldigen Ausdruks befleißen. Sie kommen doch nicht sehr oft vor, und es ist vielleicht auch leichter, einen Tonsetzer zu finden, der mit Muth an die Verfertigung einer großen Oper geht, als einen, der sich in dem Pastoral mit Vortheil zu zeigen hoffet. Es wäre aber zu wünschen, daß sie mehr im Gebrauch wären, damit die edle Einfalt der Musik nicht nach und nach ganz von der lyrischen Schaubühne verdrängt werde.

Pathos;

*) S. Hirtengedicht.

## Pathos; Pathetisch.
(Schöne Künste.)

In einem allgemeinern Sinn drüken diese griechischen Wörter zwar das aus, was wir durch die Wörter Leidenschaft und Leidenschaftlich andeuten. Für diesen Ausdruk hätten wir also der fremden Wörter nicht nöthig: aber weil sie auch in einer engern Bedeutung besonders von den Leidenschaften gebraucht werden, die das Gemüth mit Furcht, Schreken und finsterer Traurigkeit erfüllen, für welche wir kein besonderes deutsches Wort haben, so haben wir sie in diesem Sinn als Kunstwörter angenommen *).

In einem Werke der Kunst ist Pathos, wenn es Gegenstände schildert, die das Gemüth mit jenen finstern Leidenschaften erfüllen. Doch scheinet es, daß man bisweilen den Sinn des Worts auch überhaupt auf die Leidenschaften ausdehne, die wegen ihrer Größe und ihres Ernstes die Seele mit einer Art Schauder ergreifen; weil dabey immer etwas von Furcht mit unterläuft. Und in sofern wären auch die feyerlichen Psalmen und Klopstoks Oden von hohem geistlichen Inhalt zu dem Pathetischen zu zählen. Die Griechen setzten zwar das Pathos überhaupt dem Ethos (dem Sittlichen) entgegen. Aber auch in diesem Gegensatz selbst scheinen sie unter dem Pathos nur das Große der Leidenschaften zu verstehen, und das blos sanft und angenehm Leidenschaftliche noch unter das Ethos zu rechnen. Longin sagt ausdrüklich, das Pathos sey so genau mit dem Erhabenen verbunden, als das Ethos mit dem Sanften und Angenehmen *).

Also bestehet das Pathos eigentlich in der Größe der Empfindung, und hat weder bey dem blos angenehmen, noch überhaupt bey dem gemäßigten Inhalt statt. Die Reden des Demosthenes und des Cicero, über wichtige Staatsangelegenheiten, sind meist durchaus pathetisch, weil sie das Gemüth beständig mit großen Empfindungen unterhalten. Die Tragödien der Alten sind in demselben Fall. Hingegen wechselt in der Epopöe das Pathetische sehr oft mit dem Sittlichen, und mit dem blos angenehm Leidenschaftlichen ab. In der hohen Ode herrscht das Pathetische durchaus.

In der Musik herrscht es vorzüglich in Kirchensachen und in der tragischen Oper; wiewol sie sich selten dahin erhebt. In Grauns Iphigenia ist der Sterbechor sehr pathetisch; und man sagt, daß auch in der Alcestis des R. Gluks viel Pathos sey. Auch der Tanz wäre des Pathetischen fähig; es wird aber dabey völlig vernachläßiget, und man sieht nicht sehr selten Ballette, die nach ihrem Inhalt pathetisch seyn sollten, in der Ausführung aber blos ungereimt sind. Unter allen bekannten Tanzmelodien ist auch wirklich keine, die den eigentlichen Charakter des Pathetischen hätte. In Gemählden hat das Pathetische in der Historie, auch in der hohen Landschaft statt. Aber es erfodert einen großen Meister. Raphael, Hannib. Carrache und Poußin sind darin die besten.

Es scheinet, daß das Pathetische die Nahrung großer Seelen sey.

*) Aber ganz unschiklich ist es, daß man, wie Herr Riedel gethan, einer Sammlung, die Erklärungen aller Leidenschaften und Beobachtungen über deren Ursprung und Wirkung enthält, den Titel über das Pathos vorsetze. Warum nicht über die Leidenschaften? Denn von jenem Titel erwartet man blos Gedanken über die schrekhaften und tragischen Leidenschaften.

*) Παθος δε ὑψους μετεχει τοσουτον, ὁποσον ἠθος ἡδονης. C. XXIX.

Künstler von einem angenehmen, fröhlichen, sanftzärtlichen Charakter, oder solche, bey denen eine blumenreiche Phantasie und ein lebhafter Witz herrschend ist, mögen sich sehr selten bis zum Pathetischen erheben. Auch von Liebhabern der Künste, die diesen Charakter, oder dieses Genie haben, wird es nicht vorzüglich geachtet. Darum wird es auch in Frankreich weniger als in England und in Deutschland geschätzt. Bey anderm Stoff kann der Künstler seinen Witz, seinen Geschmak und ein empfindsames zärtliches Herz zeigen; aber hier sehen wir die Stärke seiner Seele, und die Größe seiner Empfindungen. Wer diese nicht besitzt, dessen Bestreben das Pathos zu erreichen ist vergeblich: seine Bemühung macht ihn nur schwülstig oder übertrieben. Dieses sehen wir an einigen deutschen Trauerspielen eines guten Dichters, dem die Natur eine angenehme nicht finstere Phantasie, ein empfindsames und zärtliches, nicht ein strenges und großes Herz gegeben hat. Ich merke dieses nicht aus Tadelsucht an; denn ich liebe den Dichter, und schätze seine Werke von angenehmerem Inhalt hoch; dieses Beyspiel soll blos andern zur Warnung dienen.

Auch muß man sich vor dem Wahn hüten, daß blos äußerliche fürchterliche Veranstaltungen das wahre Pathos bewirken. Es muß in den Empfindungen und Entschließungen der Personen liegen, und beym Schauspiel auf eine mäßige, bescheidene Weise durch das Aeußerliche unterstützt werden. In Lessings Emilia Galotti ist viel Pathetisches, ohne schweres Wortgepränge, und ohne viel schwarze, fürchterliche Veranstaltungen für das Auge.

Das Pathetische bekommt seinen Werth von der Stärke und der Dauer solcher Eindrüke, die sich auf die wichtigsten Angelegenheiten des Lebens beziehen. Denn vorübergehende Leidenschaften und gemeines Interesse pathetisch zu behandeln, würde mehr ins Comische, als ins Ernsthafte fallen; also hat es nur da statt, wo es um das Leben, oder um die ganze Glükseligkeit einer Hauptperson, ganzer Familien, oder gar ganzer Völker zu thun, oder wo der Gegenstand seiner Natur nach ganz erhaben ist. Indem es also die wichtigsten Kräfte der Seele reizet, und sie an großen Gegenständen in Wirksamkeit setzet, wird das Herz dadurch gestärkt, und sein Empfindungsvermögen erweitert. Darum kann keine Nation in Absicht auf den Flor der schönen Künste sich mit andern in den Streit um den Vorzug einlassen, bis sie beträchtliche Werke von pathetischem Inhalt aufzuweisen hat.

* *

Von dem Pathos handeln, unter mehreren, **Udeno Nisieli**, in dem 36ten, 37ten, 39ten, 40 und 41ten s. Proginnasm. poet. des 3ten Bds. — Abt **Aubignac**, im 6ten Kap. des 4ten Buches s. Pratique du Theatre, S. 298 der Amsterd. Ausg. v. 1715. (Des disc. pathetiques ou des passions ou mouvemens d'esprit.) — **Clement**, im 7ten Kap. s. Schrift de la Tragedie, Th. 1. S. 173. (Du Pathet. de situation; aber vorzüglich nur in Beziehung auf die Voltairischen Trauerspiele.) — **J. Riedel**, im XV Abschn. s. Theorie, S. 257 der ersten Ausg. (aber in dem weitesten Umfange des Wortes.) — **J. C. Adelung**, im 2ten Bde. s. Werkes Ueber den deutschen Styl, S. 150, der 3ten Aufl. Von dem pathetischen Style. — **C. Meiners**, im 3ten Kap. S. 35 s. Grundrisses der Theorie und Gesch. d. sch. Wissensch. Vom Pathos oder Ausdruk der Leidenschaften in Sprache, Ton, und Rhythmus. —

Pause.

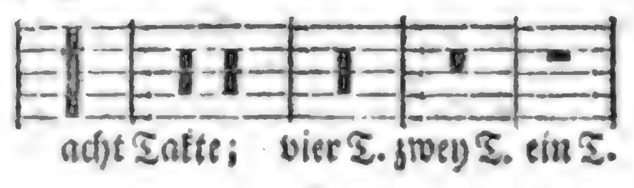
## Pause.

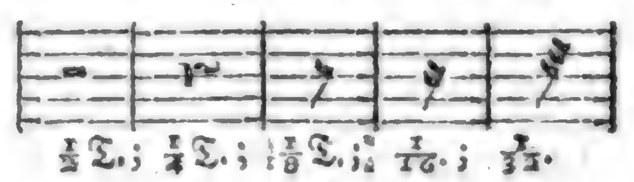
(Musik.)

Bedeutet eine Ruhe, das ist, ein kürzeres oder längeres Stillschweigen, das während der Aufführung des Tonstüks an einigen Stellen zu beobachten ist. So wenig die Rede in einem anhaltenden oder steten Fluß der Stimme fort geht, so wenig kann dieses im Gesange geschehen. Sowol die Nothwendigkeit Athem zu holen, als die Deutlichkeit des Ausdruks erfodert unumgänglich verschiedene kleine Unterbrechungen, oder Ruhestellen. Die Zeichen, wodurch diese Ruhestellen in der Musik angedeutet werden, oder wodurch zugleich ihre Dauer ausgedrükt wird, werden Pausen genennt.

Der doppelte Ursprung der Pause muß den Tonsetzer leiten, sie an den gehörigen Stellen anzubringen, und ihre Dauer zu bestimmen. Nämlich in Singestüken muß er erstlich auf das Athemholen des Sängers Achtung geben, und also die Pausen dahin setzen, wo der Athem natürlicher Weise ausgehen muß; zweytens aber muß er vornehmlich auf den Ausdruk und Nachdruk der Rede sehen. Wo die Aufhaltung in der Rede nothwendig wird, da muß sie auch im Gesange angebracht werden. Zwar werden die Pausen nicht allemal schlechterdings dabey nothwendig. Eine längere Note, oder eine Cadenz, kann oft dasselbige verrichten; aber die Pausen müssen sich nothwendig darnach richten. Denn wie es ungereimt wäre, da, wo ein vollkommener Sinn aus ist, und wo man einige Zeit braucht, ihn noch einmal zu überdenken, die Aufmerksamkeit schnell auf etwas neues zu führen, so übel wäre es auch mitten in dem Zusammenhang, ehe ein Gedanke aus ist, eine Unterbrechung zu machen, oder eine Pause anzubringen. Ihr Ort und ihre Dauer muß genau mit dem Inhalt übereinstimmen. Die Pausen, welche die Nothwendigkeit eingeführt hat, werden von feinen Tonsetzern auch zur Zierde der Melodien gebraucht. Oft wird durch eine wol angebrachte Pause die Aufmerksamkeit des Zuhörers, den eine ununterbrochene Folge von Tönen in eine kleine Zerstreuung gebracht hat, aufs neue rege gemacht.

Endlich sind die Pausen auch nöthig, um das Stillschweigen einer ganzen Stimme und der begleitenden Instrumente, wo sie eine Zeitlang ruhen, anzubeuten. Ein Stük muß nicht immer von denselben Instrumenten begleitet werden, und oft wird sogar alle Begleitung eine Zeitlang aufgehoben. Alles dieses giebt Mannichfaltigkeit. In solchen Fällen sind Zeichen nöthig, die den Spielern die Länge ihres Stillschweigens vorschreiben. Deswegen müssen sowol ganze Takte, als jeder einzele Takttheil, des Schweigens durch besondere Zeichen ausgedrükt werden. Sie sind aber folgende:




## Pensel.

(Mahlerey.)

Im eigentlichen Verstand das Instrument, mit welchem der Mahler die Farben auf den Grund des Gemähldes aufträgt und daselbst bearbeitet. Die Pensel sind von verschiedener Größe, und Gestalt. Die größten sind von Borsten und stumpf, die kleinesten von feinen Haa-

Haaren und spitzig. Da jedem mittelmäßigen Mahler alle Arten der Pensel und die Kennzeichen ihrer Güte bekannt, so wäre es überflüßig, hierüber sich umständlich auszulassen*).

Im uneigentlichen Verstande wird ein großer Theil der Bearbeitung durch das Wort Pensel ausgedrükt, so wie man die Schreibart durch das Instrument des Schreibens, den Styl oder die Feder, ausdrükt. Man nennt eine Bearbeitung, die durch starke und fett aufgetragene Farbenstriche geschieht, einen kühnen oder fetten Pensel u. s. f.

(*) Die Erfindung des eigentlichen Pensels wird dem atheniensischen Mahler Apollodorus (ums J. 3596. d. W.) zugeschrieben. — Von der Führung des Pinsels handelt das 1te Kap. des 1ten Buches von Lairesse großem Mahlerbuche. — Im 8ten Kap. der Elemens de Peint. prat. des de Piles S. 62 u. f. der Ausg. von 1766, welches de l'attelier du Peintre handelt, kommt Manches, die Behandlung des Pensels betreffend, vor. — Ueber die Leichtigkeit des Pensels, eine Abhandl. von einem franz. Mahler wird in der Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 4. S. 831. angeführt. — Von den Vortheilen des Pinsels; und vom Gratiösen oder Anmuthigen, vom Naifen und Reizenden des Pinsels, handelt das 9te und 14te Kap. im 1ten Th. von Köremons Natur und Kunst in Gemählden, S. 89 u. 150. —

*) S. Pernety Dict. de peint. Art. Pinceau.

## Pentameter.

(Poesie.)

Ein Vers von fünf Füßen, der gerade in der Mitte seinen Einschnitt nach einer langen Sylbe hat, die ein Wort endiget, worauf die andre Hälfte wieder mit einer langen Sylbe anfängt, und sich eben so, wie die erste endiget.

Nil mihi rescribas, | attamen ipse veni.

Daurend Verlangen, und ach | keine Geliebte dazu.

Du die meine Begier | stark und unsterblich verlangt.

Er zerfällt also beständig in zwey halbe Verse, jeder von dritthalb Füßen.

Man braucht ihn nie anders, als mit dem Hexameter gepaart; denn das Distichon von einem Hexameter, auf den ein Pentameter folget, macht die elegische Versart der Alten aus*). Im Deutschen hat Klopstok sie zuerst eingeführt. Sie muß für diejenigen, die den Reim nicht gerne missen, weniger unangenehm seyn, als jedes andre der alten Sylbenmaaße ohne Reim. Denn da unser Hexameter sehr oft mit einer kurzen Sylbe schließt, der Pentameter aber mit einer langen, so wird durch die beständig abwechselnde Folge des weiblichen und männlichen Schlusses, einigermaßen der Abgang des Reims ersetzt.

Verschiedene Kunstrichter sind dem Pentameter nicht günstig, und finden ihn langweilig. Freylich könnte man ihn allein nicht brauchen; darum wechselt er mit dem Hexameter beständig ab, und das etwas ins Langweilige fallende Einerley kommt mit der eigentlichen Elegie, die selbst etwas sich beständig auf einem Ton herumdrehendes, aber der Empfindung natürliches hat, wol überein.

*) S. Elegie.

## Periode.

(Redende Künste.)

Die Periode ist eine Rede, oder wenn man will, ein für sich bestimmter und verständlicher Satz, der aus mehr andern

andern Sätzen so zusammengesetzt ist, daß der volle Sinn der Rede nicht eher, als bey dem letzten Worte völlig verstanden wird. Folgender Satz kann zum Beispiel dienen. „Bin ich aber nur versichert, daß der große Urheber aller Dinge, welcher allemal nach den strengsten Regeln und den edelsten Absichten handelt, wol nicht willens seyn kann, mich unmittelbar zu zernichten: so glaube ich, darf ich keine andere Zerstörung fürchten *)." Diese Rede besteht aus viel kleinen Sätzen, deren keiner, so wie er hier steht, für sich völlig bestimmt ist: alle zusammen aber machen einen genau bestimmten bedingten Satz aus.

Die Betrachtung der Perioden ist ein wichtiger Theil der Theorie der Beredsamkeit, der aber meines Wissens nirgends mit der nöthigen Methode und Ausführlichkeit abgehandelt worden. Da eine solche Abhandlung für dieses Werk viel zu weitläuftig wäre: so will ich mich begnügen, die Hauptpunkte derselben anzuzeigen, und mit Beyspielen zu erläutern.

Zuerst kommt die Natur und die grammatische oder mechanische Beschaffenheit der Periode in Betrachtung: nämlich die Art, wie die einzelen Sätze verbunden sind; ihre Menge; und die einfache, oder zusammengesetzte Form der Periode. Die Verbindung einzeler Sätze kann auf vielerley Weise geschehen; durch bloßes Nebeneinandersetzen, als: er liebt sie, er verehrt sie, er betet sie an; — durch Verbindungswörter und, auch, als: Ich habe ihn vermahnt, und werde nicht aufhören ihn zu vermahnen. — Dieses ist die schwächste Art der Verbindung; weil man aus einem Satz nicht nothwendig auf die Erwartung des folgenden geführt wird, und weil eigentlich jeder einzele Satz schon für sich verständlich ist.

Etwas enger ist die Verbindung, wenn mehr Sätze ein gemeinschaftliches Haupt- oder Zeitwort haben, welches erst beym lezten vorkommt. Denn da kann man bey keinem einzelen Satz stille stehen, weil sein Sinn nicht vollständig ist, ob man ihn gleich oft errathen kann, als: Sie sind dazu verführt, sie sind genöthiget, und gar oft durch Drohungen dazu gezwungen worden. Noch genauer ist die Verbindung durch Beziehungswörter, die einen Satz so lang unbestimmt lassen, bis das, worauf er sich bezieht, gehört werden. Der Satz, der mit den Worten: wenn aber — oder also: derjenige — welcher; da — wo: obgleich, u. d. gl. anfängt, erfodert nothwendig einen Gegensatz. Dieses geschieht überhaupt bey allen unbestimmten Sätzen, in denen Haupt- oder Zeitwörter, auch ohne dergleichen Beziehungswörter, nicht in dem absoluten Fall des bestimmten Ausdruks, sondern in einem Beziehungsfalle stehen, als: wär' ich da gewesen — seinen eigenen Bruder hassen u. d. gl. Hiebey fühlt jeder, daß auf einen solchen Anfang etwas folgen müsse.

Aus solchen Verbindungen einzeler Sätze werden also ganze Perioden gebildet, die bisweilen durch dazwischengestellte, mit den übrigen nicht nothwendig verbundene Sätze verlängert werden. In der oben angeführten Periode machen die Worte — Welcher allemal nach den strengsten Regeln und den edelsten Absichten handelt, einen solchen Zwischensatz, den man herausnehmen kann, ohne den Sinn des übrigen ungewiß zu machen. Dergleichen nicht nothwendig mit dem übrigen verbundene Zwischensätze schaden der vollkommenen Einheit der Periode. Denn in einem vollkommenen Ganzen muß ohne

*) Spaldings Bestimmung des Menschen.

ohne Schaden des übrigen kein Theil weggenommen werden können. Die deutsche Sprache leidet nicht immer, daß solche Zwischensätze mit dem übrigen in eine nothwendige Verbindung gebracht werden. Doch hätte dieses in dem angeführten Falle geschehen können, wenn in dem Satz anstatt des Artikels der große Urheber — das Beziehungswort jener, wäre gebraucht worden, wie wenn man in der lateinischen Sprache sagte: *Ille* Universi auctor — *qui*. Aber das Wort jener hat nicht allemal diese nothwendige Beziehung.

Die Periode kann aus mehr oder weniger einzelen Sätzen bestehen; sie ist aber in Ansehung der Länge aus einer doppelten Ursach eingeschränkt. Erstlich wegen der Stimme des Redners, der jede Periode eben deswegen, weil sie ein Ganzes ausmacht, nicht eben in einem Athem, aber in einer einzigen Clausel, das ist, in solcher Einheit des Tones vortragen muß, der auch dem, der die Sprache nicht verstünde, die Periode als ein einziges Ganzes ankündigte. Die Stimme muß nach Beschaffenheit der Periode durchaus steigend, oder fallend, oder unter beyden einmal abwechselnd seyn *). Nun kann weder das Steigen der Stimme noch das Fallen zu lang hinter einander fortgesetzt werden, und daher hat die steigende, wie die fallende Periode eine Länge, deren Gränzen man nicht überschreiten kann, ohne die Einheit des Tones zu verletzen. Cicero, der größte Meister in der Kunst der Perioden, schränkt ihre größte Länge auf das Maaß von etwa vier Hexametern ein **). Zweytens schränket auch die Deutlichkeit des Sinnes die Länge der Perioden ein; denn da sie nur einen einzigen Hauptgedanken begreift, einen einzigen Sinn giebt, der erst am Ende vollständig wird, so muß man nothwendig jeden einzelen Satz so unbestimmt, wie er ist, bis ans Ende behalten können, wo alles Einzele sich zu einer einzigen Vorstellung vereiniget.

Die Periode ist einförmig, wenn sie einen einzigen Satz enthält, zu dem alles Einzele, als Theile gehören; zwey- oder vielförmig aber, wenn sie mehr bestimmte Sätze enthält, die blos willkührlich, oder durch keine nothwendige Verbindung in Eines gezogen sind. Die gleich Anfangs dieses Artikels angeführte Periode ist einförmig. Folgende Art ist zweyförmig. „Die Werke der Kunst sind in ihrem Ursprunge, wie die schönsten Menschen, ungestalt gewesen und in ihrer Blüthe und Abnahme gleichen sie den großen Flüssen, die, wo sie am breitesten seyn sollten, sich in kleine Bäche, oder auch ganz und gar verlieren.“ Sie besteht aus zwey willkührlich zusammengezogenen Perioden.

Alles, was bis dahin über die Periode gesagt worden, gehört eigentlich zu ihrer grammatischen Beschaffenheit; deswegen die verschiedenen Punkte hier blos berührt sind. Izt ist es Zeit, die Sache von der Seite des Geschmaks zu betrachten.

Hier muß man zuerst ihre Wirkung vor Augen haben, die überhaupt darin besteht, daß dadurch viele Vorstellungen oder Urtheile in Eines verbunden werden, mithin auf Eines abzielen, und eine desto größere oder schnellere Wirkung hervorbringen. Die Rede hat allemal entweder die Schilderung einer Sache, oder die Festsetzung eines Urtheils zum Zwek. Im ersten Fall ist sie ein wirkliches Gemählde, darin alles auf eine einzige Hauptvorstellung übereinstimmt, wo alles so gezeichnet, so colorirt und so angeordnet seyn muß, wie der lebhafteste Eindruk des Ganzen

*) S. Vortrag.

**) Et quatuor igitur quasi hexametrorum instar versuum quod sit, constat vere plena comprehensio. Orat. 66.

es erfodert. In dem andern Fall aber ist sie ein Vernunftschluß, darin jedes Einzele auf die Gewißheit und unumstößliche Wahrheit eines einzigen Satzes abzielt. Wie vortheilhaft und wie sogar unentbehrlich die Perioden zu beyden Absichten seyen, wird sich durch Beyspiele besser, als durch allgemeine Beschreibungen zeigen lassen.

Livius erzählt *) von dem König Antiochus, den man insgemein den Großen nennt, eine Anekdote, die ohne den periodirten Vortrag also lauten würde. „Von Demetrias kam der König nach Chalcis; da verliebte er sich in ein unverheyrathetes Frauenzimmer; sie war die Tochter des Kleoptolemus. Der König ließ durch Abgeordnete bey dem Vater um sie anhalten; er schikte zu wiederholten malen an ihn; endlich hielt er selbst mündlich um sie an. Der Vater hatte nicht Lust, sich in die Gefahren eines höhern Standes zu verwikeln; aber er wurde durch das viele Schiken und Anhalten ermüdet, er gab seine Einwilligung, und hierauf wurde das Beylager begangen. Dieses geschah so, als wenn man mitten im Frieden gelebt hätte." Diese Erzählung gleichet einem Gemählde ohne Anordnung und Gruppirung, wo die Personen in einer Linie gestellt sind. Livius fasset die Erzählung in eine Periode zusammen, die man im Deutschen ohngefähr so geben könnte. „Nachdem der König von Demetrias nach Chalcis gekommen war, und sich daselbst in ein Mädchen, des Kleoptolemus Tochter, verliebt hatte, wurde itzt, als er nach langem Anhalten durch andere, zulezt durch eigenes Bitten den Vater des Frauenzimmers, der keine Lust hatte, sich in die Gefahren eines höhern Standes zu verwikeln, ermüdet, und desselben Einwilligung erhalten hatte, das Beylager so, als wäre man mitten im Frieden, vollzogen." Aber wir wollen den Römer selbst, dessen Sprache sich zu langen Perioden besser, als die deutsche schiket, die Sache erzählen lassen. Rex Chalcidem a Demetriade profectus, amore captus virginis Chalcidiensis Cleoptolemi filiae, cum patrem primo adlegando, deinde coram ipse rogando fatigasset, invitum se gravioris fortunae conditioni illigantem, tandem impetrata re, tamquam in media pace nuptias celebrat.

*) Hist. L. XXXVI. c. 11.

Hier wird jedermann die Wirkung der Periode fühlen. Sie enthält eine Schilderung, deren Zwek ist, den Leichtsinn des Antiochus vorzustellen, der mitten in einem sehr gefährlichen Kriege sich von seinem Hang zur Wollust so regieren ließ, als wenn er mitten im Frieden gelebt hätte. Auf diese Hauptvorstellung zielt jedes Einzele der Erzählung, so daß wir am Ende der Periode sehr lebhaft davon gerührt sind. Durch jenen unperiodirten Vortrag wäre dieses nicht zu erhalten gewesen, ob er uns gleich jeden Umstand der Sache genau zeichnet. Aber am Ende kommt es auf unser eigenes Nachdenken an, ob wir alles, was wir gelesen haben, in eine Hauptvorstellung verbinden wollen, oder nicht. Durch die Periode müssen wir dieses thun, und die anhaltende Aufmerksamkeit, wohin jeder Umstand, den wir immer mit andern verbunden sehen, abziele, macht, daß wir am Ende die vereinigte Wirkung alles Einzelen desto lebhafter fühlen.

Diese Wirkung hat jede periodirte Schilderung, da der Mangel des Periodirten die Vereinigung der Sachen in ein einziges Gemählde sehr schwer, oder gar unmöglich machen würde. Wer ein Regiment Soldaten einzeln, oder, ohne andere Abtheilung in Gliedern zu sechs oder acht Mann sich

sich vorbey ziehen sähe, würde keine bestimmte Vorstellung von der Größe und Eintheilung eines Regiments in Batallions und Compagnien bekommen. Aber wenn es in dem Zug seine Haupt- und Untereintheilungen behält, so ist es leicht, sich von dem Ganzen einen deutlichen Begriff zu machen.

Eben so wichtig ist die Periode, wo es um Ueberzeugung zu thun ist, wenn diese von mehr einzelen Sätzen abhängt. Die Periode schlinget die zur Ueberzeugung nöthigen Sätze so in einander, daß keiner für sich die Aufmerksamkeit festhält. Man wird genöthiget, sich alle in einem ununterbrochenen Zusammenhang vorzustellen, und empfindet deswegen am Ende der Periode ihre vereinigte Wirkung zur Ueberzeugung mit desto größerer Stärke.

Außerdem aber kann man überhaupt von der periodirten Schreibart anmerken, daß sie eben deswegen, weil sie verschiedene Vorstellungen in Eines zusammenfaßt, die Zerstreuung der Aufmerksamkeit hindert, und dadurch angenehmer wird, daß sie uns anstatt einer großen Menge einzeler Vorstellungen wenige, sich deutlich von einander auszeichnende Hauptvorstellungen vorlegt. Wenn überhaupt das Schöne in gefälliger Vereinigung des Mannichfaltigen besteht: so ist auch jede gute Periode eine schöne Rede, da der völlige Mangel der Perioden den Vortrag sehr langweilig und gleichtönend macht. Man darf nur, um dieses zu fühlen, die nicht periodirte Schreibart der historischen Bücher der heiligen Schrift gegen die Erzählungen eines guten griechischen oder lateinischen Geschichtschreibers halten *).

*) Man muß dieses nicht so deuten, als ob ich die naive Einfalt jener Erzählung verkennte. Hier ist nicht die Rede von dem einfachen Ausdruk der Natur; sondern davon, was die Kunst durch Bearbeitung der Schreibart vermöge.

Hieraus nun erhellet hinlänglich, daß die Periode ein Hauptmittel ist, der Rede ästhetische Kraft zu geben, es sey, daß man durch dieselbe die Phantasie mit angenehmen Vorstellungen ergötzen, den Verstand erleuchten, oder das Herz rühren wolle. Daraus aber folget keinesweges, daß jedes Werk der redenden Künste durchaus aus künstlichen Perioden bestehen müsse. Es giebt Werke, wo die Perioden gar nicht, oder nur in sofern statt haben, als sie ohne Bemühung und Suchen, wegen der sehr natürlichen Verbindung der Dinge, sich gleichsam von selbst darbieten. Sobald die Sprache zu einer gewissen grammatischen Vollkommenheit gekommen ist, bieten sich solche natürliche Perioden jedem Menschen dar, der nur etwas zusammenhangend denkt. Von solchen Perioden ist hier die Rede nicht; sondern von denen, die durch rednerische Kunst und Veranstaltung gebildet werden. Ueberall in solchen Perioden zu sprechen, wäre eben so viel, als jede gemeine alltägliche Verrichtung mit Pomp und Feyerlichkeit thun. Jedermann fühlet, daß die Perioden etwas veranstaltetes und wol überlegtes haben, das sich mit der Rede des gemeinen Lebens und des täglichen Umganges nicht verträgt. Wenn also ein Redner, oder ein Dichter, dergleichen Scenen aus dem gemeinen Leben schildert, wie in der Comödie, und in vielerley andern Werken geschieht, so kann er sich da keines periodirten Vortrages bedienen. Kein verständiger Mensch ist in dem täglichen Umgang ein Redner, der alles, was er sagt, in Perioden abfaßt. Daher würde es lächerlich seyn, den Dialog der Comödie künstlich zu periodiren. Vielmehr muß man den Dichter ernstlich warnen, daß er nicht

zur

zur Unzeit in diese Schreibart verfalle, die auf der Schaubühne größtentheils höchst unnatürlich ist. Es ist ohnedem ein den deutschen dramatischen Dichtern nur zu gewöhnlicher Fehler, daß sie zu oft ins Periodirte fallen.

Man fühlet, ohne langes Untersuchen, wo die periodirte Schreibart statt hat, und wo sie unschiklich wäre. Die Periode hat allemal etwas veranstaltetes, und förmlich abgepaßtes, das sich da, wo es darum zu thun ist, kurz und gut, ohne Feyerlichkeit und Parade seine Gedanken vorzubringen, nicht schiket. Hingegen bey feyerlichen Reden; in dem ernsthaften dogmatischen Vortrag; in der Geschichte; in der epischen und andern veranstalteten Erzählungen, kann ohne periodirten Vortrag wenig ausgerichtet werden.

Freylich darf auch da eben nicht alles periodirt seyn; denn nicht alles ist gleich wichtig. An einigen Stellen periodirt man der Kürze halber, und um dem Vortrag das Langweilige und Eintönige, das er sonst haben würde, zu benehmen. Aber die wichtigsten Gelegenheiten dazu sind die Stellen, wo es darum zu thun ist, die Phantasie, den Verstand oder das Herz durch mancherley Vorstellungen kräftig anzugreifen. Da muß man suchen den einzelen zum Zwek dienenden Vorstellungen, durch Vereinigung in eine einzige, größere Kraft und schnellere Wirkung zu geben.

Ich halte dafür, daß die Kunst, gut zu periodiren, einer der schweresten Theile der Beredtsamkeit sey. Alles übrige kann durch natürliche Gaben, ohne hartnäkiges Studiren eher als dieses erhalten werden. Hiezu aber wird Arbeit, Fleiß, viel Ueberlegung und eine große Stärke in der Sprache erfodert. Es scheinet nicht möglich, hierüber einen methodischen Unterricht zu geben. Das Beste, was man zu Bildung der Redner in diesem Stüke thun könnte, wäre, ihnen eine nach dem verschiedenen Charakter des Inhalts wolgeordnete Sammlung der besten Perioden vorzulegen, und den Werth einer jeden durch gründliche Zergliederung an den Tag zu legen.

Jede Periode muß ihrer Absicht gemäß verschiedene innere und äussere Eigenschaften haben. Zu den inneren rechnen wir die gute Wahl jedes einzelen Satzes, und jedes Umstandes; die genaue Verbindung der Sätze, sowohl zur Klarheit, als zur Kraft des Ganzen, und endlich den pathetischen, zärtlichen, fröhlichen, oder überhaupt den Ton, der nach Beschaffenheit der Sache gestimmt sey. Zu den äußern Eigenschaften rechnen wir den Wolklang, und Numerus, und die Leichtigkeit der Aussprache. Dieses wäre bey jeder einzelen Periode zu beobachten. In der ganzen Rede aber muß nothwendig auf eine gefällige Abwechslung und Mannichfaltigkeit der Perioden gesehen werden. Weil die Perioden von Seiten des Zuhörers einige Anstrengung der Aufmerksamkeit erfodern: so muß der Redner hier und da leicht, oder ganz unperiodisch seyn. Die Perioden selbst müssen bald kürzer, bald länger, bald einförmig, bald vielförmig seyn, damit in die ganze Rede gefällige Mannichfaltigkeit komme, die Aufmerksamkeit aber ohne Ermüdung hinlänglich unterhalten werde.

Es ist zu wünschen, daß diese wichtige Materie von einem unsrer Kunstrichter mit erforderlichem Fleiße in einer besondern Schrift umständlich ausgeführt werde.

* *

Von der Periode überhaupt, handeln, besonders: Ioa. Sturmii, De Periodis, Libel-

Libellus, Argent. 1550. 8. Ien. 1734. 8. — Val. Erythraei . . . de Periodis Lib. IV. bey s. Schrift, De Grammatic. Figur. Argent. 1561. 8. — Iac. Gorscii Libri duo, De Periodis et num. orator. Crac. 1558. 8. — Dan. Hartnaccii Prol. orator. de Periodo ejusque praecipuis affectionibus, Slesv. 1701. 8. — Phil. Christn. Grafs Abhandlung der Lehre von den Perioden, Augsb. 1765. 8. — —

Uebrigens ist diese Materie in den mehresten Anweisungen zur Redekunst behandelt, als von dem Aristoteles in dem 9ten Kap. des 3ten Buches seiner Rhetorik. — Demetrius Phaler. in s. Werke, De Elocutione §. 1. N. 1 — 34. (Ed. Gal.) — Cicero, in dem Orator. 64. (Op. Ed. Ern. T. I. S. 650. — Quinctilian Lib. XI. IV. 124. (S. 481. Ed. Gesn.) — Und unter den Neuern, unter andern, von Condillac, im 2ten Th. seines Unterrichtes aller Wissenschaften, deutsch Bern 1777. 8. Buch 3. S. 388 u. f. — Von Mallet, im 3ten Abschn. des 3ten Kap. von dem 5ten Buche s. Princ. pour la lecture des Orat. Tome 3. S. 249. — Von Home, im 18ten Kap. s. bekannten Elements of Crit. Bd. 2. S. 279. 282. u. m. d. deutschen Uebers. 3te Aufl. — Von Campbell, in seiner Philosophy of Rhet. Vol. 2. S. 339. — Von Priestley, in seinen Lectures, S. 296. d. d. Uebers. — Blair, in seinen Lectures, XI-XIII. Bd. 1. S. 204 u. f. — Von J. C. Adelung, im 1ten Bde. s. Werkes Ueber den deutschen Styl, S. 248 u. f. der 3ten Aufl. — Von A. Schott, im 1ten Th. s. Theorie der sch. Wissensch. S. 214 u. f. — u. v. a. m. —

# Perspektiv.

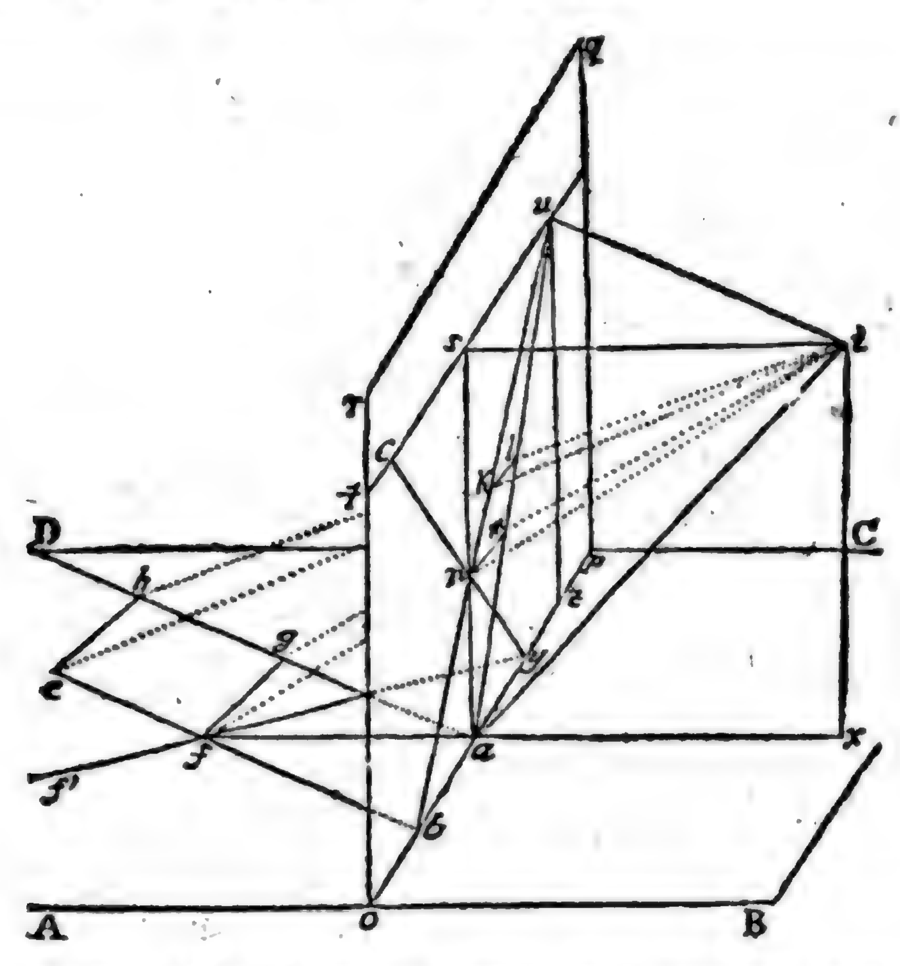
(Zeichnende Künste.)

Wie in der Mahlerey die Farben nach den Graden der Stärke des darauf fallenden Lichtes sich verändern, ob sie gleich dieselben Namen behalten, so verändern sich auch in den Zeichnungen die Formen der Gegenstände, sobald das Auge eine andere Lage annimmt, oder in eine andere Stellung kommt. Man stelle sich vor, es sey auf diesem Blatt ein Vierek von der Art, die man Quadrate nennt, gezeichnet. Soll dieses Vierek, so wie es wirklich ist, mit vier gleichen Seiten und vier gleichen Winkeln ins Auge fallen, so muß nothwendig das Auge so stehen, daß die Linie, die aus der Mitte des Auges mitten auf das Vierek gezogen wird, einen rechten Winkel mit der Fläche des Viereks ausmacht. Nur in dieser Stellung des Auges erscheinet das Vierek ihm in seiner wahren Gestalt, und nur mit dem Unterschied, daß es größer oder kleiner scheinet, nachdem die Entfernung geringer oder beträchtlicher ist; jede andere Lage des Auges stellt das Vierek in einer andern Gestalt vor, und verursachet, daß weder seine vier Seiten, noch seine vier Winkel, einander gleich scheinen. Eben diese Beschaffenheit hat es auch mit andern Figuren, folglich auch mit der Lage und Stellung verschiedener Gegenstände, die auf einer Fläche, oder auf einem Boden stehen. Wenn eine Anzahl Personen in einem Zirkel herumstehen, so erscheinet diese Stellung immer anders, nachdem die Linie, die aus dem Auge in den Mittelpunkt des Zirkels gezogen wird, mit seiner Fläche einen andern Winkel macht.

Der Mahler muß zu richtiger Zeichnung des Gemähldes diese Veränderungen, die von der Lage des Auges herrühren, genau zu bestimmen wissen, damit er in jedem Falle richtig zeichne; und dazu hat er eine besondere Wissenschaft nöthig, die man die Perspektiv nennt. Wenn gleich der Mahler nach der Natur, oder nach dem Leben zeichnet; so kann er diese Wissenschaft

nicht wol missen. Denn es ist eine sehr unsichere Sache um das Augenmaaß, das durch die Einbildung gar oft verfälscht wird. Obgleich, zum Beyspiel, wenn wir einen Menschen vor uns stehen sehen, die Hand, die unserm Auge am nächsten liegt, grösser scheinet, als die andere, die weiter weg ist, so bemerkt das Auge des Mahlers dieses nicht allemal klar genug; und wenn er die Perspektiv dabey vergißt, so wird er durch die Einbildung immer mehr verleitet, beyde Hände gleich groß zu zeichnen. Also ist die Kenntniß der Perspektiv in jedem Falle dem Zeichner nöthig; in gar vielen Fällen aber, besonders wenn er ein historisches Stük aus der Phantasie zeichnet, wird er in der Stellung der Figuren, in den Formen und in den Schlagschatten gewiß schwere Fehler begehen, wenn er nicht genau nach den Regeln der Perspektiv verfährt.

Es ist hier der Ort nicht, diese Materie ganz abzuhandeln. Ich werde mich begnügen, die Fundamentalbegriffe der Perspektiv deutlich vorzutragen, und hernach in einer Probe die Anwendung derselben zu zeigen.




Man stelle sich vor, ABCD sey ein ebener Boden, wie der Fußboden eines Zimmers, und auf diesem Boden, oder dieser Grundfläche, sey eine Figur efgh gezeichnet, welche von einem in i stehenden Auge gesehen wird. Ferner bilde man sich ein, opqr sey eine Tafel, welche perpendicular sowol auf der Grundfläche, als auf der Linie si, nach welcher das Auge hinsieht, steht. Endlich stelle man sich vor, daß von den vier Ekpunkten e, f, g, h, des auf dem Boden gezeichneten Vierecks die geraden Linien ei, fi, gi, hi, gezogen werden, daß diese in den Punkten k, l. m, n, durch die Tafel gehen, und daß endlich die Linien kl, lm, mn, nk, auf der Tafel sichtbar gezogen werden, so wird man sehr leicht begreifen, daß die Figur nklm gerade so in das Auge falle, als die Figur efgh in dasselbe

dasselbe fallen würde, wenn die Tafel nicht da wäre. Deswegen ist für diese Lage des Auges und der übrigen Dinge die Figur nklm die richtige perspektivische Zeichnung des Vierecks efgh.

Wären auf der Grundfläche noch mehr Figuren, so würde jede auf eine ähnliche Weise ihre besondere Lage und ihre besondere Figur auf der Tafel bekommen. Eben dieselbe Beschaffenheit hat es mit solchen Gegenständen, die auf der Grundfläche in die Höhe stehen, deren Lage, Größe und Figur auf der Tafel so können gezeichnet werden, daß sie von der Tafel aus so in das Auge fallen, wie man sie ohne die Tafel auf dem Grund würde gesehen haben.

Dieses ist die Art der Zeichnung, die die Perspektiv lehret. Die Zeichner sind gewohnt, wenn sie viele auf einer Grundfläche neben und hinter einander stehende Gegenstände perspektivisch zeichnen wollen, zuerst einen Grundriß davon zu entwerfen, der den eigentlichen Ort eines jeden auf dem Grunde, und die Figur, die jeder Gegenstand auf demselben durch seine aufstehende Fläche zeichnet, enthält; und aus diesem Grundrisse zeichnen sie denn, nach den Regeln der Perspektiv, den Aufriß. Dieses Verfahren ist mühsam, und Herr Lambert hat gezeiget, daß der Grundriß allenfalls, wenigstens in sehr viel Fällen, entbehrlich sey. Er hat in einem sehr gründlichen Werk, das unter dem Titel die freye Perspektiv herausgekommen*), sehr sinnreiche, dabey doch leichte Regeln für diese perspektivische Zeichnungen ohne Grundriß gegeben. Und hiervon will ich hier einen Begriff geben, nachdem ich vorher die Hauptbegriffe, worauf es bey der Perspektiv überhaupt ankommt, werde deutlich erklärt haben.

*) Zürich 1759. 8.

Aus dem, was kurz vorher von der perspektivischen Zeichnung überhaupt gesagt worden, kann jeder leicht sehen, daß sie allemal anders ausfallen, und sowol in der Größe, als der Figur der Gegenstände sich verändern müssen, wenn in der Lage des Auges, oder in der Stellung der Tafel etwas geändert wird. Deswegen müssen diese Dinge für jede Zeichnung allemal zuerst genau bestimmt werden.

Man stelle sich vor, daß aus dem Punkt i, wo das Auge steht, eine senkrechte Linie ix auf die Grundfläche, und eine andere is perpendicular auf die Fläche der Tafel gezogen werde; ferner daß auf der Tafel von dem Punkt s die Linie sa perpendicular auf die Grundlinie, von x aber die Linie xa gezogen werde; endlich daß durch den Punkt s, die Linie tsu, mit der Linie op, auf der die Tafel auf der Grundfläche senkrecht steht, parallel gezogen sey, und bemerke alsdenn folgende Benennungen.

Die Linie op heißt die **Fundamental- oder Grundlinie**; tu die **Horizontallinie** oder der **Horizont**; ix die **Höhe des Auges** über der Grundfläche; is die **Entfernung des Auges** von der Tafel, auch die **Richtung des Auges**; der Punkt s wird der **Augenpunkt** genennt; die Fläche axis, unendlich verlängert, heißt die **Verticalfläche**; der gerade Boden aber, oder der Grund, worauf alles steht, die **Grundfläche**.

Wir wollen nun vorerst setzen, man habe auf der Tafel opqr nichts abzuzeichnen, als Linien, die auf der Grundfläche ABCD gezogen sind; von der Zeichnung dessen, was in die Höhe steht, wollen wir hernach sprechen.

Hiebey kommt es also auf zwey Hauptpunkte an: erstlich darauf, daß jede Linie in ihrer wahren perspektivischen Lage gezogen werde; und

und zweytens, daß sie ihre wahre perspektivische Größe haben.

I. Gesetzt also, man wolle zuerst wissen, wie die Seite g h des auf der Grundfläche gezeichneten Quadrats in ihrer perspektivischen Lage auf die Tafel könne gezeichnet werden.

Man stelle sich vor, diese Linie werde auf der Grundfläche verlängert, bis sie in a an die Grundlinie der Tafel stößt. Nun ist sehr offenbar, daß der Anfang der Linie h g a, oder der Punkt a auf der Tafel in eben diesem Punkt a würde gesehen werden, und daß die gerade Linie a i der Lichtstrahl ist, der von dem Punkt a ins Auge fällt, so wie die Linien g i, und h i die Strahlen vorstellen, die von den Punkten g und h ins Auge fallen. Ferner ist offenbar, daß der Winkel a i x, den der einfallende Lichtstrahl mit der senkrechten Linie i x macht, immer größer wird, folglich die Linie a i, sich der oberen Horizontalfläche i s u immer mehr nähert, je weiter sich der Punkt, aus dem sie kommt, von der Tafel nach g h entfernt. Setzet man nun, daß er sich bis ins Unendliche entferne, so wird endlich dieser Lichtstrahl würklich in die obere Horizontalfläche fallen, und das unendlich entfernte Ende der Linie a g h muß irgend in einem Punkt des Horizonts t s u gesehen werden.

Dieser Punkt ist auch leicht zu finden; denn so weit die Linie h a auf der Grundfläche von der Linie x a f abweicht, so weit muß auch der Strahl aus ihrem äußersten Punkt, auf der obern Horizontalfläche von der Linie i s abweichen. Wenn man also die Linie i u so ziehet, daß der Winkel s i u dem Abweichungswinkel f a g gleich ist; so ist u der Punkt des Horizonts, in welchem das äußerste Ende der bis ins Unendliche verlängerten Linie a g h gesehen wird. Ziehet man nun die Linie u a auf der Tafel, so ist diese das Bild oder die perspektivische Zeichnung der ganzen Linie a g h, bis ins Unendliche fortgesetzt. Hieraus ist klar, wie jede Linie der Grundfläche, deren Verlängerung auf die Fundamentallinie o p stoßen würde, bis ins Unendliche fortgesetzt auf der Tafel zu zeichnen sey. Man siehet auch ohne Mühe, daß, falls eine Linie mit der Fundamentallinie parallel läuft, wie hier fg und eh, ihr Bild auf der Tafel ebenfalls mit der Grundlinie o p parallel laufen müsse.

Man stelle sich nun vor, daß auch die Linie e f, die der Linie h g hier parallel gesetzt wird, von f nach b bis an die Fundamentallinie verlängert werde, an der andern Seite aber auch bis ins Unendliche fortlaufe; so läßt sich leicht begreifen, daß die Linie b u auf der Tafel das Bild dieser Linie sey. Denn da sie mit a h parallel läuft, so weichet sie eben so viel als jene von der Fundamentallinie ab, folglich ist s i u auch der Winkel, in dem ihr äußerstes Ende ins Auge fällt.

II. Nun kommt es noch auf die Bestimmung der Größe jeder auf der Grundfläche gezogenen Linie an. Man setze, daß die perspektivische Größe der Linie e f auf der Tafel zu zeichnen sey. Da sie durch die Lage der beyden Punkte f und e bestimmt wird, so kommt es blos darauf an, daß die perspektivische Lage dieser Punkte gefunden werde. Gesetzt also, man wolle die eigentliche Lage n des Punktes f finden. Diese wird auf der Grundfläche durch das Zusammenstoßen zweyer Linien b f und a f bestimmt. Man darf also, um den Punkt auf der Tafel zu haben, nur nach Belieben von dem auf der Grundfläche liegenden Punkt zwey Linien fb und fa bis an die Grundlinie ziehen, hernach beyde unendlich verlängert setzen, und nach dem, was kurz vorher gelehrt worden, das

Bild der einen und der andern auf der Tafel zeichnen, so wird der Punkt, wo sie sich durchschneiden, die perspektivische Lage des Punkts seyn. So wird hier der Punkt n, der den Punkt f auf der Grundfläche vorstellt, durch die Stelle bestimmt, in welcher sich die Linie bu und asC die Bilder der Linien be und af durchschneiden. Hieraus läßt sich auch leicht begreifen, wie ein auf der Fläche gegebener Winkel, als eff' perspektivisch gezeichnet werde. Man verlängert ff' nach y und ef nach b; zeichnet ihre Bilder yc und bu, so ist der Winkel cnu die perspektivische Zeichnung des Winkels eff'.

Man merke sich einige Hauptsätze, die aus den vorhergehenden Betrachtungen folgen.

1. Daß alle Linien der Grundfläche, die mit der Fundamentallinie op parallel laufen, wie fg und eh, auch auf der Tafel mit eben dieser Linie, oder, welches einerley ist, mit dem Horizont tu, parallel laufen, wie kl und mn.

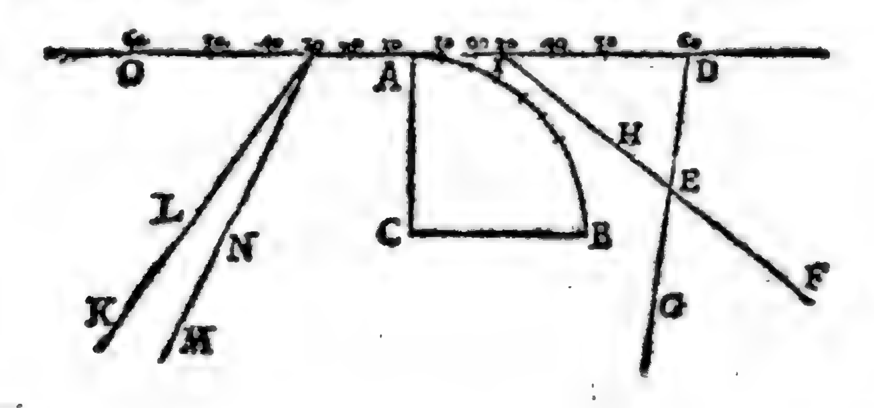
2. Daß jede, die Grundlinie op durchschneidende Linie, unendlich fortgezogen, auf der Tafel ein Bild mache, das sich an dem Horizont tu endiget.

3. Daß folglich kein Punkt der Grundfläche in der Tafel über dem Horizont stehen könne, folglich in der Tafel nichts über den Horizont kommen könne, als was in die Höhe steht.

4. Daß die auf der Grundfläche liegenden abweichenden Parallellinien unendlich weit fortgezogen wie be und ah, in dem Horizont in denselbigen Punkt u treffen; daß folglich alle Linien auf der Tafel wie ml und nk, die nach demselben Punkt u des Horizonts treffen, Linien vorstellen, die auf der Grundfläche einander parallel sind.

Damit wir uns nun in eine nähere Erklärung der freyen Perspektiv des Herrn Lamberts einlassen können, stelle man sich vor, i sey der Mittelpunkt eines Zirkels, is aber dessen Radius: so ist klar, da is auf su perpendicular steht, daß die Linie su die Tangente des Winkels siu sey, der, wie vorhin erinnert worden, allemal dem Abweichungswinkel fag gleich ist. Wenn man also von dem Punkt s, sowol gegen u, als gegen c, die Tangenten jedes Grades eines Zirkelbogens von 1 bis 90 aufträgt, so hat man sogleich, so bald man die Abweichung einer auf dem Grund gezeichneten Linie weiß, auch den Punkt des Horizonts, dahin ihr äußerstes Ende trifft. Gesetzt, die Linie gh weiche 30 Grade rechts von der Verticalfläche ab, so nehme man auf der Linie su den Punkt der Tangente von 30 Graden, so wird dadurch das äußerste Ende dieser Linie auf dem Horizont des Gemähldes bestimmt.

Um nun einen Begriff zu geben, wie der Zeichner jeden Winkel auf der Tafel zu zeichnen hat, wollen wir uns die Sache folgendermaaßen vorstellen:




Man

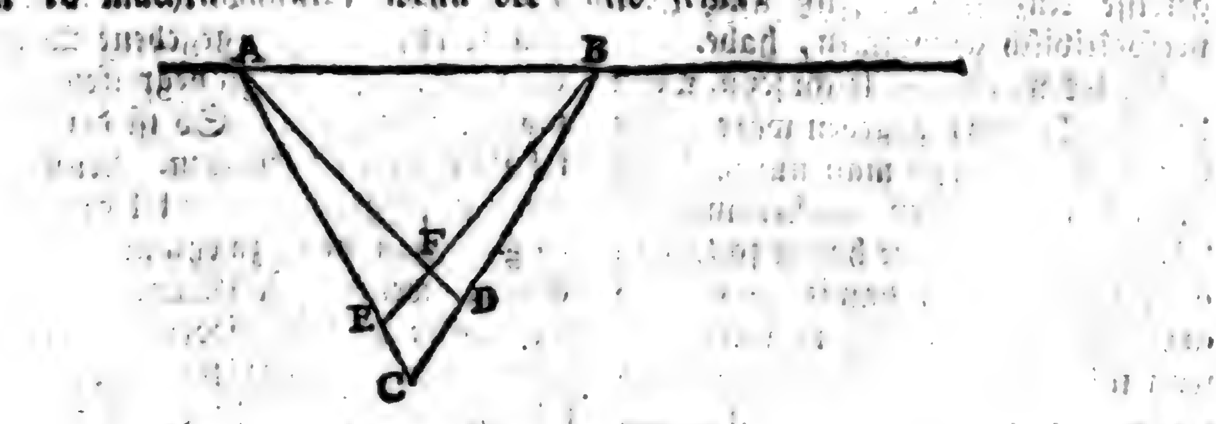
Man setze, dieses Blatt sey der Grund, worauf eine perspektivische Zeichnung zu machen ist. Die Linie O D sey der Horizont des Gemähldes, und A der Augenpunkt. Aus A sey die Perpendicularlinie A C gezogen, die der Entfernung des Auges gleich sey, mit dem Radius C A aber sey der vierte Theil eines Zirkels A B beschrieben. Dieser Bogen AB sey in Grade eingetheilt, und endlich seyen durch gerade Linien, die aus dem Mittelpunkt C durch die Theilungspunkte gezogen worden, die Punkte 10, 20, 30 u. s. f. auf der Linie OD angemerkt worden: so stellen die Linien A 10, A 20 u. s. f., die man rechts und links gleich setzet, die Tangenten der Winkel von 10, 20 Graden u. s. f. vor.

Nun soll man auf irgend eine in der Zeichnung stehende Linie DE einen gegebenen Winkel, z. E. von 30 Graden ziehen. Dieses wird auf das leichteste also geschehen. Man verlängere, wenn es nöthig ist, die Linie DE bis an den Horizont OD. Von D aus zähle man auf der Abtheilung 30 Grade gegen A hin. Aus dem Punkte I, wohin, von D aus gerechnet, der 30 Grad fällt, ziehe man die Linie IE, so ist der Winkel IED von 30 Graden; eben so, wie in der vorhergehenden Figur gezeiget worden, daß der au cu des Horizonts die Tangente des Winkels cnu und auch des auf der Grundfläche liegenden Winkels eff sey. Nun ist es leicht zu sehen, wie man es machen müßte, wenn der Winkel sich nach einer andern Seite wenden müßte, so daß FED, oder HEG diese 30 Grade haben müßte. Dieses ist aus der Geometrie bekannt. Wollte man durch einen auf dem Gemählde gegebenen Punkt N eine Linie ziehen, die mit einer gegebenen nach dem Horizont laufenden Linie KL perspektivisch parallel wäre: so darf man nur die Linie KL bis an den Horizont ziehen, und aus dem Punkt 30, wo sie auftritt, durch den gegebenen Punkt N die Linie NM ziehen. Wäre aber KL mit dem Horizont parallel, so würde es auch MN seyn, folglich die Aufgabe durch die gemeine Geometrie aufgelöst werden.

Weil die Zeichnung ganzer Flächen, von welcher Figur sie seyen, blos von der Zeichnung der Winkel, die ihre Seiten gegen einander machen, und denn von der Größe einer einzigen Seite abhängt, deren Lage gegeben ist: so müssen wir nur noch zeigen, wie eine Linie von gegebener Größe, wenn auch ihre Lage bestimmt ist, auf dem Gemählde perspektivisch zu zeichnen sey.

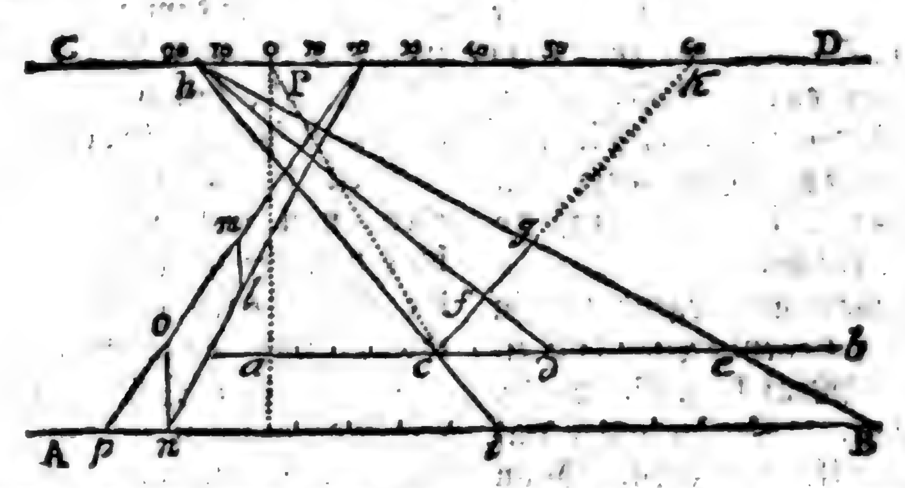
Um hiezu sich den leichtesten Weg zu bahnen, muß man folgende Betrachtung anstellen.

Wie nach der Lehre der Geometrie alle Parallellinien, die zwischen zwey andern Parallellinien liegen, einander gleich sind, so müssen auch alle zwischen zwey perspektivischen parallel gezogene perspektivische Parallellinien einander gleich seyn. Wenn man also setzet:



A B sey die Horizontallinie eines Gemähldes: so sind die Linien A C und A D einander perspektivisch parallel, und so auch C B und E B; folglich muß C D perspektivisch so groß seyn, als E F, und so C E so groß, als D F. Das ist, C D und E F sind Bilder von Linien, die auf der Grundfläche einander gleich sind, und so auch C E und D F. Dieses ist der Grundsatz, worauf jede perspektivische Messung der Grössen beruhet.

Hiernächst muß man auch merken, daß die Fundamental- oder Grundlinie des Gemähldes zugleich eine wahre, nicht verminderte Größe der Grundfläche vorstellt. Wenn also diese Linie nach gewöhnlichem Maaße in Fuß und Zoll eingetheilt wird, so ist diese Eintheilung der wahre Maaßstab, nach welchem alles, was auf der Zeichnung in der Grundlinie liegt, kann ausgemessen werden. Wir wollen also setzen:




A B sey die Grundlinie eines Gemähldes, C D dessen Horizont, und man habe das eigentliche Maaß in Fuß und Zoll auf die Grundlinie getragen. Sollte die wahre Grundlinie zu tief seyn, und außer das Gemählde fallen, als wenn a b dessen unterste Linie wäre, so darf man nur a b eintheilen, daß Fuß und Zoll nach dem Verhältniß des geringeren Abstandes der Linie a b von dem Horizont, kleiner genommen würden. Nun sey von der auf a b stoßenden Linie c f g eine Länge abzuschneiden, die eine gewisse Anzahl von Fuß und Zoll, perspektivisch genommen, habe.

Dieses würde sehr leicht seyn, wenn der Winkel d c f gegeben wäre. In diesem Falle dürfte man nur nach der auf a b befindlichen Abtheilung das Maaß, das die Linie haben soll, von c nach e tragen, damit c e eben so groß würde, als c g perspektivisch seyn soll: weil nun c g und c e gleich sind, so sind auch die Winkel c g e und c e g gleich, und aus dem Winkel g c e bekannt. Wir wollen setzen, dieser sey 30 Grade: so ist, wie aus der Geometrie bekannt, die Summe der beyden andern 150 Grade, folglich jeder 75 Grade. Also ziehe man die Linie e h, wie vorher gelehrt worden, so daß der Winkel c e h von 75 Graden werde, so wird sie die Linie c g so abschneiden, daß sie perspektivisch so groß ist, als c e würklich ist.

Man merke hier den Umstand an, daß auf der Scale der Tangenten, P h immer halb so viel Grade anzeigen wird, als der gegebene Winkel e c g hat. Dieses zu begreifen, ziehe man die Linie P c. So ist der Winkel P c b von 90 Graden. Nun sind die beyden gleichen Winkel c g e und c e g zusammen zweymal neunzig Grade, weniger die Grade des Winkels g c e: das ist, jeder ist neunzig Grade weniger die Hälfte dieses Winkels g c e. Woraus erhellet, daß

Ph halb so viel Grade haben müsse, als der Winkel gce.

Hieraus läßt sich nun eine allgemeine Methode angeben, das Maaß einer jeden auf dem Gemählde gegebenen Linie zu bestimmen.

Die gegebene Linie sey cg. Man verlängere sie bis an die Horizontallinie CD, wo sie den 60 Grad durchschneidet. Hieraus erhellet, daß ihr Abweichungswinkel bcg 30 Grade sey. Man nehme davon die Hälfte, oder 15 Grade, von P nach h, und ziehe aus dem Punkte h durch g und c die Linien hge und hc (oder wenn der Maaßstab nur auf AB ist, hgB und hci): so ist ce, oder iB, das Maaß der Linie cg.

Eben daher kann man auch von einer auf der Zeichnung gegebenen Linie einen Theil von beliebiger perspektivischen Größe abschneiden. Wenn man von der Linie ck ein Stük cg von beliebiger Länge abschneiden wollte, so müßte man die Linie bis an den Horizont verlängern. Träfe sie wie hier in den 60 Grad, so sähe man daraus, daß ihre Abweichung bcg 30 Grade sey. Wenn man also die Hälfte davon von P nach h trüge, und aus h erstlich die Linie hci zöge, so dürfte man nur von c oder i, nach e oder B, so viel Fuß und Zoll auf dem Maaßstab abzeichnen, als die Linie cg haben soll, und dann aus h durch e oder B die Linie heB ziehen, um die Linie cg von verlangter Größe zu machen.

Was hier von Ausmessung der auf dem Grunde liegenden Linien gesagt wird, kann sehr leicht auch auf die in die Höhe stehenden angewendet werden. Wenn man z. E. aus einem Punkte der Linie nl eine in die Höhe stehende Linie lm von einer gegebenen Höhe ziehen wollte, so richtet man von dem Punkt n nach dem auf AB verzeichneten Maaße die Perpendicularlinie no von besagter Größe auf, und zieht pom so, daß sie mit nl in denselben Punkt des Horizonts trifft; so hat lm die Höhe der Linie no.

In diesen wenigen Sätzen ist eigentlich schon die ganze Perspektiv enthalten; ausgenommen die besondern Fälle, wo die Tafel weder auf der Grundfläche, noch auf der Linie des Auges perpendicular ist, da denn noch besondere Betrachtungen hinzukommen müssen, in die wir uns hier nicht einlassen können. Denn hat Herr Lambert auch verschiedene sehr wol ausgedachte Vortheile angezeiget, wie man sich die Auflösung der hier eingeführten Fundamentalaufgaben durch mechanisches Verfahren sehr erleichtern könne. Daher wir jedem Zeichner und Liebhaber empfehlen, sich die Mühe nicht verdrießen zu lassen, sowol dessen Perspektiv, als die nachher von ihm herausgegebene Beschreibung eines perspektivischen Proportionalzirkels*) mit Fleiß zu studiren; weil er gewiß beträchtliche Erleichterung der perspektivischen Kenntnisse dadurch erhalten wird **).

Ich habe mich hier deswegen in eine ziemlich umständliche Entwiklung der Lambertischen Methode eingelassen, weil eine blos mechanische Kenntniß einer Regel, wonach die Zeichner, wenn sie ja noch methodisch verfahren, und nicht blos auf Gerathewol arbeiten, die Perspektiv beobachten, keine hinlängliche



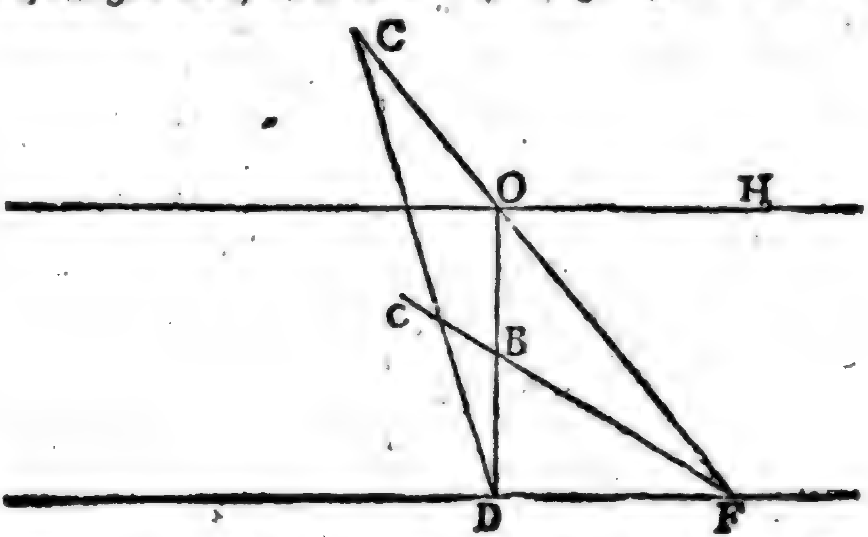
*) Augsburg 1769. 8.

**) Indem ich diesen Artikel der Presse übergebe, erhalte ich eine zweyte Ausgabe „der freyen Perspektiv," die in Zürich bey Orell, Geßner und Comp. unter der Jahrzahl 1774 gedruckt ist. Darin sind nicht nur beträchtliche Anmerkungen über seine Methode, sondern auch verschiedene sehr leichte Methoden angegeben, wie eine perspektivische Zeichnung aus einem vorhandenen Grundriß zu machen sey.

liche Kenntniß zur Beurtheilung der Zeichnungen an die Hand giebt. Diese bekommt man aber, nachdem man sich die Mühe gegeben, das von uns hier angeführte sich genau bekannt zu machen.

Ich will deswegen die Anwendung der Theorie auf die Beurtheilung der Zeichnungen noch in einem besondern Beyspiel zeigen, nachdem ich vorher denen zu gefallen, die sich mit blos mechanischem Verfahren behelfen, eine leichte Methode, aus dem Grundriß einen perspektivischen Riß zu machen, hier werde angeführt haben.

Man stelle sich vor, der Grundriß liege hier auf diesem Blatt




über der Linie HO, die Tafel aber, auf welche man zeichnen soll, sey die Fläche DOHF, so daß OH der Horizont, O der Augenpunkt sey. OD sey auf OH perpendicular und der Entfernung des Auges von der Tafel gleich; durch D ziehe man DF mit OH parallel; gerade in der Mitte von DO merke man sich den Punkt B. Dieses vorausgesetzt, kann jeder Punkt des Grundrisses, als C, auf folgende Weise in seinen perspektivischen Ort auf die Tafel gezeichnet werden.

Man ziehe die geraden Linien CF und CD; hernach aus F durch den Punkt B die Linie Fc: so wird der Punkt c, wo diese Linie BDC durchschneidet, der perspektivische Ort des Punktes C seyn. Auf diese Weise wird jeder andere Punkt des Grundrisses gezeichnet; folglich auch ganze Figuren*).

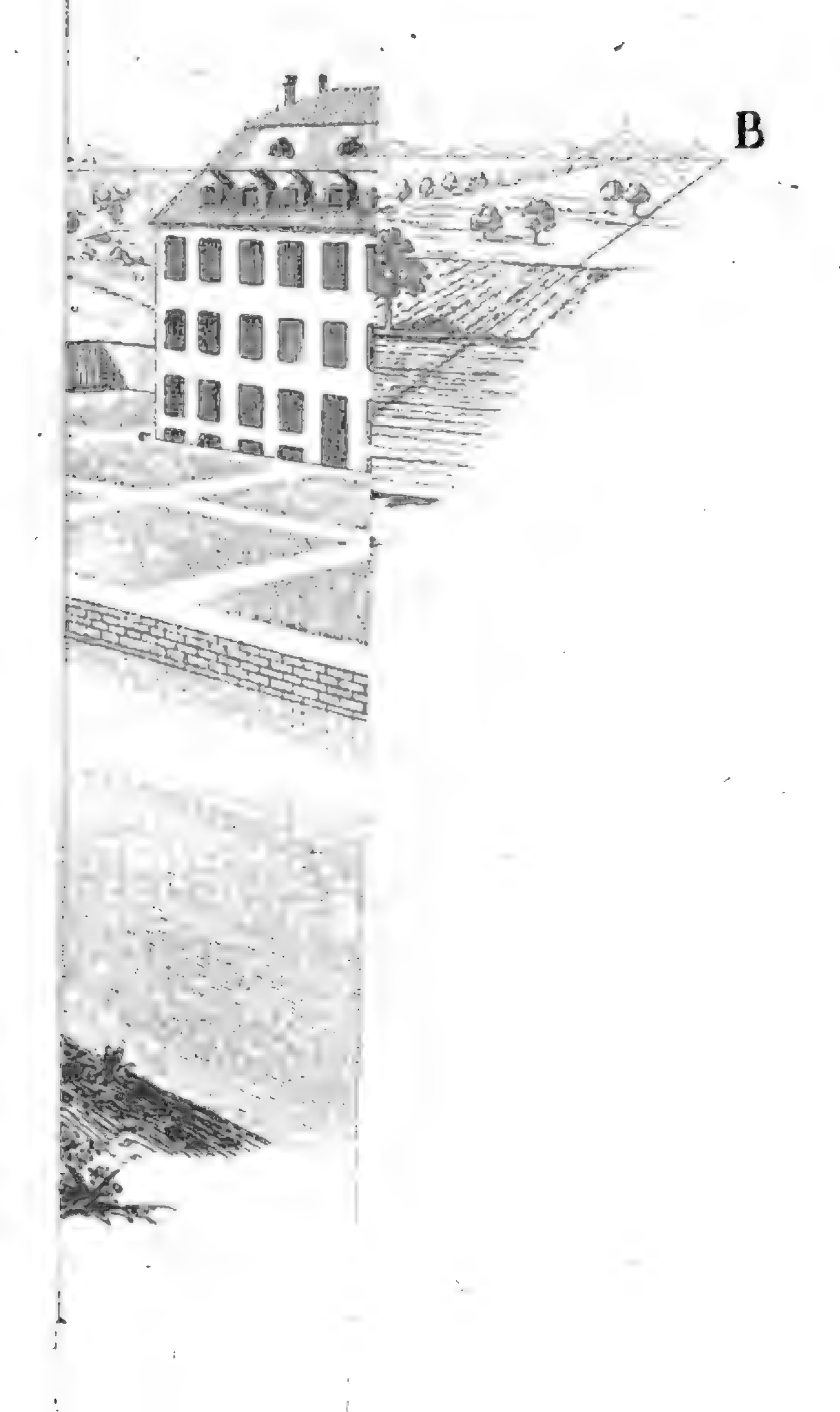
Um nun die Anwendung der oben entwikelten Grundsätze zu Beurtheilung perspektivischer Zeichnungen zu zeigen, nehme man die hier befindliche von Herrn Lambert auf mein Ersuchen verfertigte in Kupfer geäzte Zeichnung vor sich.

*) S. Lamberts Perspektiv II Th. S. 64.

Das erste, worauf man bey jeder perspektivischen Zeichnung zu sehen hat, ist der Horizont. Wenn das Gemählde eine offene Landschaft ist, in welcher Stellen vorkommen, da die Luft, oder der Himmel, bis an den flachen Boden herunter geht, wie hier bey dem Punkt O, bey B und D, so weiß man gewiß, daß dieser Punkt in dem Horizont liegt, weil der horizontale Grund, worauf alles steht, so weit man sehen kann, verlängert, an den Horizont stößt.

Giebt das Gemählde keine Gelegenheit, den Horizont auf diese Weise zu entdeken, so sind andere Mittel dazu vorhanden. Man weiß aus dem Vorhergehenden, daß alle Linien, die auf der Grundfläche unter einander parallel sind, wenn sie nur nicht mit der Grundlinie oder dem untern Rand des Gemähldes selbst parallel laufen, nothwendig in der Zeichnung auf dem Horizont zusammentreffen. Darum sucht man in dem

S. 679.




Digitized by Google



dem Gemählde Gegenstände auf, an denen solche Parallellinien anzutreffen sind, z. E. Gebäude, gerade Alleen u. d. gl. In unserer Zeichnung finden sich verschiedene Gegenstände, die gewiß Parallellinien zeigen, als der Garten, der verschiedene Gänge hat, davon einige, wie man mit ziemlicher Gewißheit sehen kann, parallel neben einander laufen. Setzet man ein Lineal nach der Richtung zwey solcher Gänge an, so findet man, daß diese Richtungen in einen Punkt zusammen laufen. Auf diese Weise wären hier, wenn auch die Luft nirgend bis an den Horizont gienge, die zwey Punkte des Horizonts B und D, folglich die gerade Linie BD, oder der Horizont selbst zu finden.

Nun ist auch nöthig, daß man den Augenpunkt in dem Horizont entdeke. Gemeiniglich wird er mitten in dem Horizont, von beyden Seiten des Gemähldes gleich weit entfernt genommen*). Doch ist er in unserer Zeichnung nicht in der Mitte zwischen A und B, den äußersten Enden der Zeichnung. Um ihn zu entdeken, bedenke man, daß, nach den obigen Regeln, jede Linie, die die Grundlinie des Gemähldes im rechten Winkel durchschneidet, wenn sie unendlich verlängert wird, in den Augenpunkt trifft. Es kommt also darauf an, daß man in dem Gemählde eine solche Linie entdeke. In unsrer Zeichnung giebt der Thurm E sie an. Es ist leicht zu sehen, daß seine vodere Seite der Grundlinie parallel laufe. Da er nun vierekig ist, und ohne Bedenken angenommen werden kann, daß die Seitenmauern mit der Voderseite rechte Winkel machen: so wird die Richtung der schattirten Seite des Thurmes auf der Grundlinie perpendicular stehen; folglich, wenn man sie verlängert, in den Augenpunkt treffen, der also hier im Punkt O ist.

*) S. Augenpunkt.

Hätte hier der Thurm zur Bestimmung des Augenpunkts gefehlt, so hätte man auch die hinter dem Thurm in der Ferne stehenden Häuser zu demselben Endzwek brauchen können.

Nachdem man den Horizont und den Augenpunkt darin gefunden hat, ist nun drittens auch die Entfernung des Auges von der Tafel ausfündig zu machen. Das Auge steht dem Punkt O gegenüber, daß die aus dem Auge nach O gezogene gerade Linie perpendicular auf der Fläche des Gemähldes steht; wenn man demnach aus dem Punkt O die Linie OP perpendicular auf den Horizont zieht, so ist sie die Linie der Richtung des Auges, und irgend ein Punkt in dieser Linie muß die Entfernung des Auges anzeigen.

Um nun diesen Punkt P für unsere Zeichnung zu finden, müssen wir uns erinnern, daß, wenn die beyden Schenkel eines perspektivischen Winkels bis an den Horizont verlängert werden, die beyden Punkte, wo sie den Horizont durchschneiden, in dem wahren Winkel ins Auge fallen, der das Maaß des perspektivischen Winkels ist. Nun haben wir vorher gesehen, daß die Voder- und Seitenwand des Hauses C in einem rechten Winkel auf einander treffen. Da nun diese Seiten, bis an den Horizont gezogen, diesen in den Punkten D und B durchschneiden: so muß das Auge nothwendig so gesezt werden, daß die von diesen beyden Punkten ins Auge gezogenen geraden Linien im Auge in einem rechten Winkel auf einander stoßen. Und eben dieses muß auch unten auf der Grundfläche geschehen. Deswegen muß der Punkt P so genommen werden, daß die Linien DP und BP in P senkrecht auf einander treffen. Um also den Punkt P zu finden, theile man die Linie DB in zwey gleiche Theile, und aus dem

Punkt R, der von D und B gleich weit absteht, beschreibe man herunterwärts mit dem Radius R B oder R D einen halben Zirkel. Da wo dieser die Linie O P durchschneidet, muß der Punkt P stehen, der auf der Grundfläche perpendicular unter dem liegt. Mithin wird O P die wahre Entfernung des Auges seyn. Denn es ist aus der Geometrie bekannt, daß die auf diese Weise bestimmten Linien P B und P D in P rechtwinklicht zusammenstoßen.

Endlich ist nun noch die Höhe des Auges über die Grundfläche, das ist, über den Punkt P zu finden. In unsrer Zeichnung siehet man, daß der Horizont gerade unter den obersten Fenstern des Thurms, auch gerade über den Giebeln der vodern Dachfenster des Hauses C wegläuft. Da nun das Auge in der obern Horizontalfläche liegt, so muß seine Höhe über dem Punkt P nothwendig so genommen werden, daß es mit den Giebeln gedachter Dachfenster, auch mit den Bänken der obersten Fenster des Thurmes in einer Höhe liegt. Wollte man diese Höhe in einem absoluten Maaße haben, so müßte man wissen, wie hoch die Dachfenstergiebel des Hauses C über den Grund des Gartens, der hier die eigentliche Grundfläche der Landschaft ist, liege. Dieses kann nun nicht anders, als durch ohngefähre Schätzung herausgebracht werden. Man sieht aus der ganzen Bauart des Hauses C, daß es ein großes und schönes Wohnhaus ist; weiß auch, daß gewöhnlicher Weise in Häusern dieser Art jedes Geschoß oder Stokwerk ohngefähr zwölf Fuß hoch zu seyn pflegt. Also werden die drey Geschosse dieses Hauses, von den Kellerfenstern bis an das Dach gerechnet, etwa 36 Fuß ausmachen. Nimmt man nun die Höhe der Kellerfenster und die Höhe der Dachfenster bis oben an die Giebel dazu: so findet man, daß die Horizontallinie ohngefähr 48 bis 50 Fuß über den Grund des Gartens liege; und so groß wäre auch die Erhöhung des Auges über die Grundfläche.

Man kann hier noch auf eine andere Art sich der Richtigkeit dieser Schätzung versichern. An der Vorderseite des Thurmes sieht man eine Thüre und Fenster, die eben so hoch, als diese Thüre sind. Es läßt sich vermuthen, daß diese Thür und diese Fenster die gewöhnliche Höhe, etwa 8 Fuß, haben. Also werden die vier übereinanderstehenden Fenster nebst der Thür und den fünf Brüstungen eine Höhe von etwa 48 bis 50 Fuß ausmachen, welches mit der vorigen Schätzung übereinstimmt.

Auf diese Weise nun hätte man in unsrer Zeichnung die vier wesentlichen Stüke, den Horizont, den Augenpunkt, den Abstand des Auges von der Tafel, und seine Höhe über die Grundfläche entdeket. Und aus dem angeführten läßt sich abnehmen, wie man auch in andern Fällen zu verfahren hätte, um diese Dinge zu entdeken; welches freylich nicht allemal von allen angeht. Doch wird es selten fehlen, wenn nur die Zeichnung würklich genau nach den perspektivischen Regeln gemacht worden. Von dieser Entdekung gedachter vier wesentlichen Stüke kann man nun noch den Vortheil ziehen, die in dem Gemählde vorkommenden Winkel und Größen auszumessen. Dieses wollen wir noch kürzlich zeigen.

In Ansehung der Ausmessung der Winkel erinnere man sich, was oben von der Auftragung der Tangenten aller Winkel auf den Horizont gesagt worden. Daraus wird man sehen, daß der Theil des Horizonts O B die Tangente des Winkels O P B sey. Nun ziehe man durch P die Linie Q S mit dem Horizont parallel, und beschreibe mit einem beliebigen Radius P Q einen halben Zirkel über die Linie

nie Q S. Von dem Punkt o, wo O P den Zirkel durchschneidet, theile man, wie die Figur zeiget, die Bogen O S und o Q jeden in 90 Grade. Ziehet man nun aus dem Punkt P durch die Theilungspunkte gerade Linien bis an den Horizont, so ist dieser dadurch in seine Grade getheilt, so wie oben in der zweyten Figur. Will man nun einen Winkel auf der Fläche des Gemähldes messen, so darf man nur seine beyden Schenkel bis an den Horizont verlängern, und dort die Grade zählen, die zwischen beyden Punkten liegen. So wird man z. B. hier finden, daß die Vorderseite des Hauses C in den Punkt D die andere Seite in B trifft; daß O B die Tangente von 52, O D aber die Tangente von 38 Graden ist, folglich D B, mithin auch der Winkel des Hauses, 90 Grade hat.

Wollte man den Winkel V T X messen, den die Vorder- und Seitenmauer, die den Platz, wo der Thurm steht, umgeben, ausmessen, so erfoderte dieses etwas mehr Umstände, weil die Linie T V von dem Horizont immer weiter abgeht. Man verlängere darum die Seite V T auf die andere Seite bis an den Horizont. Da trifft sie in den Punkt B. Die Seite T X aber trifft in den Punkt D. Also ist der Winkel X T Z von 90 Graden, folglich hat V T X eben so viel. Dieses kann man auch noch so finden. Man ziehe aus T die Linie T Y mit dem Horizont parallel. Weil nun T X bis an den Horizont verlängert in D fällt, wo von O aus der 38 Grad trifft, so sind von D gegen A hin gerechnet, noch 52 Grade für die Tangente des Winkels Y T X; folglich hat dieser Winkel 25 Grade. Verlängert man auf der andern Seite V T Z bis an den Horizont, so trifft sie in den Punkt B. welcher in den 52 Grad von O aus gerechnet fällt. Mithin bleiben für die Tangente des Winkels Z T z, oder, welches einerley ist, des Winkels V T Y, noch 38 Grade. Darum ist der ganze Winkel V T X von 90 Graden. Dieses ist nun leicht auf jeden andern Winkel anzuwenden.

Also bleibet uns noch die Schätzung der Größen in Fußen übrig. Wir haben gesehen, daß an dem Thurm die Höhe a b 50 Fuß hoch kann geschätzt werden, und daß das Haus C vom Grund des Gartens bis an die Giebel der Dachfenster eben so hoch ist. Ferner, da die Häuser, welche rechts und links des Thurmes stehen, auf demselben Grund, worauf der Thurm und das Haus C stehen, sich befinden: so ist an dem Hause linker Hand die Höhe vom Boden bis an die drey obersten Fenster, und an dem Hause rechter Hand die Höhe vom Boden bis mitten in das Giebelfenster, ebenfalls 50 Fuß. Wenn man also diese vier verschiedene Höhen nimmt, und jede in 50 gleiche Theile eintheilt, so dienen sie, jede in der Entfernung, in welcher diese Höhen genommen worden sind, zum Maaßstab der Höhen, und auch der mit dem Horizont parallel laufenden Linien. So findet sich z. B. daß der nicht weiter von B stehende mit C bezeichnete Baum eben so weit gegen den Horizont entfernt liegt, als die vorderste Eke des Hauses F neben dem Thurm. Deswegen muß die Höhe dieses Baumes nach dem Maaßstab gemessen werden, den die Höhe dieses Hauses an die Hand giebt. Nämlich, man theilet die Höhe vom Boden bis mitten in das Giebelfenster in 50 Theile, oder Fuße. Mißt man nun die Höhe des Baumes C damit, so findet man sie von etwa 32 Fuß.

Ueberhaupt also findet man das Maaß der Höhen aller Gegenstände, die auf dem eigentlichen Boden dieser Zeichnung, nehmlich auf der horizontalen Fläche des Gartens vor dem Hause C stehen, wenn man die Perpendi-

pendicularlinie von dem Punkt, wo sie aufstehen, bis an den Horizont in 50 Theile theilet. So viel solcher Theile ein Baum, oder ein Haus hat, so viel Fuß hoch ist es auch. Auf diese Weise findet man, daß die Mauer, die den Thurm umgiebt, ohngefähr 13 Fuß hoch ist.

Und hieraus kann der Zeichner auch leicht die Proportion finden, die er den Figuren, womit er seine Landschaft ausstaffieren will, in jeder Entfernung zu geben hat.

Diese Messung geht, wie man sieht, nur auf Linien, die perpendicular auf der Horizontalfläche stehen, oder auf dieser Fläche mit dem Horizont parallel laufen. Umständlicher wird die Ausmessung der Linien, die sich von vorne gegen den Horizont hinziehen, wie z. B. die Länge der Mauern um den Garten. Diese müssen nothwendig nach ungleich eingetheilten Maaßstäben gemessen werden; weil eine Ruthe vorne an der Gartenmauer größer ist, als wenn man an der hintern Eke eine Ruthe nehmen wollte. Die Methode, solche Linien nach ihrem wahren Maaße einzutheilen, soll hier noch angezeiget werden.

Man stelle sich irgend eine in der Zeichnung nach dem Horizont laufende Linie I H D vor, welche perspektivisch durch eingestekte Pfähle würklich von 10 zu 10 Fuß eingetheilt sey. Da diese Linie in eben den Punkt D geht, dahin auch P D geht, so ist sie mit dieser perspektivisch parallel. Nun nehme man auf dieser Linie irgend einen Punkt H, und ziehe durch denselben die Linie H K mit P D nicht perspektivisch, sondern würklich parallel, so stellt diese die Linie ID in ihrer wahren Lage auf dem Grundriß vor.

Der Maaßstab auf dem Grundriß zur Ausmessung der Linie H K würde nun eben der seyn, den man brauchen müßte, um in der Entfernung des Punkts H aufrecht stehende, oder mit dem Horizont parallellaufende Linien auszumessen. Weil nun in der Zeichnung von H bis an den Horizont 50 Fuß sind, so wird diese Höhe in 50 Theile getheilt, und zum Maaßstab der Linie H K gebraucht, welche hier würklich von 10 zu 10 Fuß nach diesem Maaß eingetheilt ist.

Wäre nun die Linie I H D, oder die perspektivische Zeichnung der Linie H K noch nicht eingetheilt, so brauchte man, um dieses zu verrichten, nur aus den Theilungspunkten der Linie H K gerade Linien nach P zu ziehen, wie es bey I i P geschehen ist. Diese Linien nun würden auch die Linie I H D perspektivisch eintheilen. Dieses ist daher klar, daß die Winkel bey P, z. B. o P I im Grundriß und der perspektivischen Zeichnung gleich groß sind, folglich gleich große Theile der würklichen Linie i H und ihres Bildes i H abschneiden.

Auf eben diese Weise verfährt man mit jeder andern Linie, die man so wie I H D einzutheilen, und auszumessen verlanget. Hat man aber dieses mit einer gethan, so kann ihre Eintheilung auch zu Ausmessung aller mit ihr parallellaufenden Linien gebraucht werden. Wir wollen z. B. setzen, man wolle die Vorderseite des Hauses C messen. Weil dieses ebenfalls in den Punkt D läuft, so ist sie mit I H D parallel. Wenn man also aus B durch die beyden Punkte d und e an den beyden vodern Eken des Hauses gerade Linien zieht, (oder auch nur ein Lineal ansetzt, oder einen Faden spannt,) so schneiden diese von der Linie I H D ein Stük, dessen Maaß und Eintheilung auch das Maaß und die Eintheilung der Vorderseite des Hauses C giebt. So findet man hier, wenn man die Eintheilung der Linie I H D weiter fortsetzt, daß die Linie Bd auf I H D in den 60 Fuß, B e aber auf den 140 Fuß trifft. Deswegen ist

ist die Breite des Hauses oder de 140, weniger 60, das ist 80 Fuß.

Dieses kann hinlänglich seyn, jedem Liebhaber, der die wahren Grundsätze der Perspektiv gefaßt hat, deren Anwendung auf die Beurtheilung der Gemählde und Zeichnungen zuzeigen.

Hat der Künstler die Regeln der Perspektiv nicht beobachtet, sondern gegen sie gefehlet, so lassen sich auch seine Vergehungen durch ein ähnliches Verfahren der Beurtheilung entdeken. Aber schlaue Künstler, die sich ihrer Schwäche in der Perspektiv bewußt sind, hüten sich sehr, regulaire Gegenstände, aus denen Parallellinien und gewisse Winkel könnten erkannt werden, in ihre Zeichnungen zu bringen, weil man dadurch am leichtesten ihre Fehler entdeken würde.

Wir können diesen Artikel nicht schließen, ohne die Frage berührt zu haben: ob die Alten die Perspektiv in ihren Zeichnungen beobachtet haben, oder nicht. Es ist bekannt, daß über diesen Punkt vielfältig gestritten worden. Vollkommen ausgemacht und unzweifelhaft ist es, sowol aus dem wenigen, was Euklides über die Perspektiv geschrieben, als aus dem, was Vitruvius an zwey Stellen*) erwähnt, daß die Alten die Linienperspektiv, als eine besondere Wissenschaft, die dem Mahler nützlich sey, gekannt, und daß sie gewußt haben, daß ohne dieselbe gewisse Dinge nicht natürlich genug können gezeichnet werden. Daß sie es aber in dieser Wissenschaft eben nicht weit gebracht haben, sieht man aus der schwachen Perspektiv des sonst wahrhaftig großen Euklides deutlich genug; und daß die Mahler, Bildhauer und Steinschneider sich an das wenige, was man von der Perspektiv wußte, garnicht, oder doch höchst selten gekehrt haben, beweisen alle aus dem Alterthum übrig gebliebenen Werke der zeichnenden Künste. Die vollständige Wissenschaft der Perspektiv ist darum gänzlich als ein Werk der Neueren anzusehen. Die ersten, die den Grund dazu scheinen gelegt zu haben, sind Leonhard da Vinci und unser Albrecht Dürer. Wer aber zu wissen verlanget, wie die Perspektiv von der Zeit dieser Männer allmählig zur Vollkommenheit gestiegen ist, der wird in der so eben herausgekommenen zweyten Auflage von Herrn Lamberts freyer Perspektiv, gleich im Anfange des zweyten Theiles, das Nöthige hiervon beysammen finden.

*) Lib. VII. prooem. Lib. I. c. 2

* * *

Der besondern Anweisungen zur Perspectiv sind so viele geschrieben worden, daß es schwer fallen würde, solche sämmtlich anzuführen. Ich schränke mich also auf diejenigen ein, welche für die Künstler brauchbar seyn können. Es sind folgende, in lateinischer Sprache: Ioa. Cantuariensis Perspectiva, Pis. 1508. f. Ital. mit Anm. von P. Galucci, Ven. 1593. f. — C. Vitellionis, de natura, ratione, et projectione radiorum visus, luminum, colorum atque formarum, quam vulgo Perspectivam vocant, Lib. X. Norimb. 1551. f. mit K. — Ioa. Fr. Niceroni . . . Tavmaturgus opticus studiosiss. Perspectivae, Par. 1638. f. Franz. unter dem Titel, Perspective curieuse, Par. 1663. f. — Perspectiva horaria, Auct. Em. Maignan, Rom. 1648. — Andreas Putei, s. Porzi Perspectiva Pictor. et Architector. Rom. 1693-1709. f. 2 Th. 1717. f. 2 Th. Lat. und Ital. (Der erste enthält 105. der zweyte 121 Kpfr.) Deutsch und Lat. von J. Boxbarth und G. Conr. Bodenner, Augsb. 1706-1709. f. Engl. und Lat. von Strut, Lond. 1693-1707. f. (Die Brauchbarkeit des Werkes ist bekannt.) — Ram. Rampinelli Lection opticae, c. XXXII. tab. aen. Brix. 1760. 4 —

In

In italienischer Sprache: Trattato di Prospettiva di Bern. Zenale da Trevigi, Mil. 1524. f. — Prattica della Prospettiva di M. Dan. Barbaro . . . Ven. 1559. 1568. 1669. f. mit K. (Ein wirklich nützliches Werk.) — Dispareri in materia d'Archit. e di Prospettiva, Bresc. 1572. 4. — Le due regole della Prospettiva pratica di Giac. Barozzi di Vignola con i Comment. del P. Egn. Danti, R. 1583. 1611. 1644. f. Bol. 1682. f. Ven. 1743. f. — La Pratica di Prospettiva, del Cav. Lor. Sirigati, Ven. 1596. 1626. f. — Disc. intorno al disegno con gl' inganni del occhio, Prospet. prat. di P. Accolti, Fir. 1625. f. — Prospett. prat. di Bern. Contino, Ven. 1645. 1684. f. — Paradossi per praticar la Perspettiva, senza saperla, da Giul. Troili . . . Bol. 1672. 1683. f. — Nuova pratica di Prospettiva da Paolo Amato, Pal. 1736. f. — Tratt. teor. pratico di Prospett. di Eust. Zanotti, Bol. 1766. 4. mit Kupf. — Della Geom. e Prospettiva prat. di Bald. Orsini, R. 1774. 12. 3 Bde. —

In holländischer Sprache: Het Perspectiv Conste van John Friess Vredemann, Lond. 1559. f. Amst. 1633. f. 2 Bde. Franz. durch Marolois, ich weiß nicht wenn? Eine spätere Ausg. führt den Titel, La Perspect. cont. tant la Theorie que la Pratique, Amst. 1662. f. Deutsch, nach der franz. Uebers. Amst. 1628. f. 2 Th. — Onderwysinge in der Perspective Conste, door Henr. Hondius, In's Gravenh. 1622. 1647. f. Lat. ebend. 1647. f. —

In französischer Sprache: Livre de Perspective, p. J. Cousin, Par. 1560. f. 1587. 4. — Leçons de Perspective. p. Jacq. Andr. du Cerceau, Par. 1576. f. — La Perspective, avec la raison des ombres et des miroirs, p. Sal. de Caux, Lond. 1612. f. — La Perspective de Math. Josse, Par. 1635. f. mit 55 Kpfrt. lat. und frzsch. — La Perspective prat. necessaire à tous les Peintr. Grav. et Archit. . . . par un Relig. de la Comp. de Iesus, Par. 1642. 4. 1663. 4. 1679. 4. 3 Th. Engl. von Prike 1672. 4. Von Chambers 1726. f. Deutsch, von J. C. Remhold, Augsb. 1710. 4. — Maniere universelle de Mr. (Gerard) Desargues pour pratiquer la Perspective par petit-pied comme geometral; ensemble les places et proport. des fortes et foibles touches, teintes ou couleurs, p. Abr. Bosse 1648 u. f. 8. 2 Th. mit 202 Kpfrn. Holl. Amst. 1664. 8. (Eines der weitläuftigsten aber auch der wichtigsten Werke über die Perspectiv. Es veranlaßte zu seiner Zeit eine Menge Gegenschriften, welche auch von der Perspectiv handelten, wovon in den Lettres ecrites au Sr. Bosse, f. 1. et a. 8. Nachricht gegeben wird.) Hiezu gehört, von eben diesem Verf. Traité des pratiques geometrales et perspectives . . Par. 1665. 12. mit 70 Kpfrn. — Optique de Portraiture et de Peinture, p. Fres. Huret. Par. 1675. f. — Traité de la Perspective où sont cont. les fondemens de la Peinture, p. le P. Bern. Lami, Par. 1701. 12. Amst. 1734. 8. Engl. Lond. 1702. 12. (Hagedorn empfiehlt das Werk zur ersten Anleitung.) — Perspective prat. d'Architecture, p. L. Bretetz, Par. 1706. 1746. 1752. f. — Traité de la Perspect. prat. avec des remarq. sur l'Architect. p. le Sr. Courtonne, Par. 1710. 1725. f. — Perspect. theoret. et prat. p. Mr. Ozanam, Par. 1711. 8. — Traité de la Perspective à l'usage des Artistes, p. Ed. Sel. Jeaurat, Par. 1750. 4. mit 110 Kpfrn. — Essai sur la Perspective pratique p. Mr. le Roy, Par. 1757. 12. — Raisonnement sur la Perspective pour en faciliter l'usage aux Artistes, p. Mr. Petitot, Parme 1758. f. Franz. und Ital. — Essai sur la Perspect. lineaire et sur les ombres, p. le Chev. de Curel. Strasb. 1766. 8. — Traité de Perspective lineaire . . . p. S. N. Michel, Par. 1771. 8. — La Perspective aeriende soumise à des principes puises

puisés dans la nature., ou nouv. Traité de Clair-obscur et de Chromatique, à l'usage des Artistes, p. Mr. de St. Morien. Par. 1789. 8. —

In englischer Sprache: Practical Perspective made easy, by Moxon 1670. f. — Architect. Perspective, by Peake, f. a. f. — Perspective made easy, by W. Halfpenny, f. a. 4. — Stereography, or a compleat body of Perspective in all its branches, by J. Hamilton. Lond. 1738. 1749. f. mit 130 Kpfrn. — Perspective made easy in Theory and Practice, by J. Kirby, Lond. 1755. 1768. 4. Auch gehört hieher, von eben diesem Verf. Perspective of Architect. . . . deduced from the princ. of Brook Taylor and performed by two rules only of universal application, Lond. 1755. 1761. f. 2 Bde. — The art of drawing in Perspective made easy to those, who have no previous knowledge of Mathem. by J. Ferguson, Lond. 1755. 1778. 8. — Practice of Perspective, by J. Highmore, 1764. 4. — The Theory of Perspective in a method entirely new . . . by J. Lodge Cowley, Lond. 1766. 4. 2 Bde. — A familiar Introduction to the Theory and Practice of Perspective, by Jos. Priestley, Lond. 1770. 8. — The Elements of linear Perspective, demonstrated by geometrical principles, . . . by Edw. Noble, Lond. 1771. 8. — A compleat Treat. on Perspective in Theory and Practice, on the principles of D. Brook Taylor, by Th. Malton, Lond. 1776. fol. —

In deutscher Sprache: Von der Kunst Perspectiva 1509. f. mit 37 Holzschn. — Gualt. Heinr. Rivii . . . Bücher der neuen Perspectiv, oder von dem rechten Grunde des künstlichen Malens und Bildens, Nürnb. 1547. f. — Unterweisung des Zirkels und Richtscheids, auch der Perspectiv . . . von Joh. Lautensak, Frft. 1567. f. — Perspectiva corpor. regular. . . . d. i. Eine fleißige Fürweisung, wie die fünf regulirten Körper u. s. w. durch Christph. Wenzel Jamitzer, Nürnb. 1564. f. — Lud. Bruns Prax. Perspect. d. i. Von Verzeichnungen, ein ausführlicher Bericht . . . Leipz. 1615. f. — Hs. Lenkarts Abhandl. von der Perspectiv, Augsb. 1616. f. (So führt Fueßli das Werk an; H. v. Murr setzt es bereits ins J. 1567; aber Lenkart wurde erst im J. 1575 gebohren. Ob übrigens die „Optica, d. i. kurze doch gründliche Anzeigung, wie nöthig die Kunst der Geometrie sey in der Perspectiv, Augsb. 1616. f." eben dieses Werk ist, weiß ich nicht zu entscheiden.) — Andr. Alberti Zwey Bücher von der, ohne und durch die Arithmetika gefundenen Perspectiv, und von dem dazu gehörigen Schatten, Nürnb. 1623. 1627. f. — Pet. Haltens Perspectivische Reißkunst, Augsb. 1625. fol. — Perspectiva Pict. Picturae, d. i. Kurze und leichte Verfassung der practicabelsten Regul zur perspectivischen Zeichnungskunst, von J. J. Schübler, Nürnb. 1719. 1720. f. 2 Th. mit 60 Kpfrn. — Lucidum Prospectivae Speculum, d. i. Ein heller Spiegel der Perspectiv . . . von P. Heinecken, Augsb. 1727. f. mit 95 Kupfern. Ebend. 1753. fol. mit 18 Taf. und 108 Kpfrn. — Joh. Christph. Bischofs Kurzgefaßte Einleit. zur Perspectiv, Halle 1741. 8. — Die freye Perspectiv, oder Anweisung, jeden perspectivischen Aufriß von freyen Stücken, und ohne Grundriß zu verfertigen, von J. H. Lambert, Zür. 1759. 8. Verm. ebend. 1774. 8. Frzsch. ebend. 1759. 8. welchen eben dieses Verfassers „Kurzgefaßte Regeln zu perspectivischen Zeichnungen, vermittelst eines, zu deren Ausübung . . . eingerichteten Proportionalzirkels, Augsb. 1768. 8. gehört. — Die Erlernung der Zeichenkunst, durch die Geometrie und Perspectiv, von G. H. W. (Werner) Erf. 1764. 8. (Ein sehr mittelmäßiges Büchlein.) — Ausführl. Unterricht von der Perspectiv, nach einer sehr leichten und deutlichen Methode . . . von C. Phil. Jacobi, Amst. 1767. 8. mit 60 Kpfrn. — Abhandlung von der Perspectiv, von Luc. Voch, Augsb.

1780. 8. — Burja Anleitung zur Perspectiv für Mahler, Berl. 1793. 8. — — Auch werden noch, allgemein, Leçons de Perspective von L. Le Bicheur (S. Flor. Le Comte S. 101) ein Werk über Perspectiv von Lod. Cardi Cigoli (Baglione S. 145.) eine Perspectiva practica von Frcs. de Breuil. (S. den Art. im Füeßli) angeführt, so wie davon noch in sehr vielen Anweisungen zur Zeichenkunst, Mahlerey und Baukunst gehandelt wird, als in Albr. Dürers vier Büchern von der menschlichen Proportion, Nürnb. 1528. f. — In dem 2ten Buche der Architettura di Seb. Serlio, Par. 1545. f. — In dem 5ten Buche von des Lomazzo Trattato dell' arte della pittura . . . Mil. 1585. 4. S. 245 u. f. (der denn auch S. 275. eines Werkes des Bart. Suarti Bramantino, und des Vinc. Foppa gedenkt, und behauptet, daß Albr. Dürer aus diesen beyden das gezogen, was er von der Perspective sagt.) — In des Velasco Museo pintorico . . . Mad. 1715. f. — Im 2ten Th. S. 225. des Köremon — u. v. a. m. — Ferner finden sich Remarques . . . sur les tableaux en jet d'Optique, in dem Merc. de France v. J. 1766 — und in J. G. Meusels Miscell. artistischen Innhaltes, Heft 16. S. 205 und in dem 21ten der Thirty Letters on various subjects, Lond. 1783. 12. 2 Bde. gute Bemerkungen über die Perspectiv.

Uebrigens ist die Frage, ob die Alten die Perspective gekannt, von je her ein Gegenstand der Untersuchung verschiedener Schriftsteller gewesen, und von den frühern, als Dan. Barbaro, Lomazzo, Fonsera, u. a. m. nicht erst von Perrault, verneinet worden. In den neuern Zeiten sprachen Sallier (in einer Abhandlung, im 11ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscript.) Caylus (ebend. Bd. 23. Quartausg. Deutsch, im 2ten Th. der Abhandlung zur Geschichte und Kunst, Altenb. 1769. 4. S. 195.) Algarotti (in s. Versuche über die Mahlerey S. 68. der d. Uebers.) A. Klotz (in s. Beytrage zur Geschichte des Geschmackes und der Kunst aus Münzen, Altenb. 1767. 8. S. 178. und in seiner Schrift, Ueber den Nutzen und Gebrauch der alten Steine, Altenb. 1768. 8. S. 92) u. a. m. sie ihnen zu; allein, sichtlich gründete dieses Zusprechen sich auf ein Mißverstehen dessen, was eigentlich Perspectiv in der Mahlerey ist; daher denn auch G. E. Lessing (Laok. S. 196 u. f. und besonders Antiquar. Briefe, Th. 1. S. 58. u. f. der neuen Aufl.) Lippert (in dem Vorber. der Dactyl. S. XVIII.) u. a. m. sie ihnen nicht zugestanden haben. Zu den letztern gehört denn auch H. v. Ramdohr, in dem 2ten Th. s. W. Ueber Mahlerey, und Bildhauerarbeit in Rom, Th. 2. S. 163. u. f. Es scheint ausgemacht zu seyn, daß unser Albr. Dürer zuerst die Bahn brach, und die Sache auf deutliche und bestimmte Begriffe brachte, ob gleich Pedro del Borgo sie ihm erleichtert haben kann. —

## Petitsmaitres.

(Kupferstecherkunst.)

Unter diesem Nahmen verstehen die französischen Liebhaber der Kupfersammlungen die Kupferstecher aus der ersten Zeit dieser Kunst, die sie auch sonst vieux maitres, die alten Meister, nennen. Den Namen Petitsmaitres haben sie ihnen darum gegeben, weil sie meistentheils ganz kleine Stüke verfertiget haben. Die Werke der kleinen Meister, die gegenwärtig ziemlich selten werden, sind nicht blos zur Historie der Kunst, sondern gar oft auch ihres innerlichen Werthes halber sehr schätzbar. Meistentheils sind sie, sie seyen in Kupfer gestochen, oder in Holz geschnitten, überaus fein und nett gearbeitet; viele sind aber auch wegen der sehr guten Zeichnung, schönen Erfindung, guten Anordnung und wegen des richtigen Ausdruks der Charaktere, sehr schätzbar. Die Folge dieser kleinen Meister fängt von der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts an, und geht bis gegen das Ende des sechszehnten.

Die

Die meisten dieser Meister waren Deutsche, die besten aus Oberdeutschland und der Schweiz. Darum sollte eine gute Sammlung der kleinen Meister vornehmlich einem Deutschen schätzbar seyn; da sie ein unverwerfliches Zeugniß giebt, daß die Deutschen nicht nur die ersten und fleißigsten Bearbeiter der Kupferstecher- und Holzschnittkunst gewesen; sondern, daß überhaupt, wie sich Christ ausdrükt *), die rechte und wahre Weise der Mahlerey beynahe eher und besser im Elsaß, in Schwaben, in Franken und in der Schweiz, als in Italien ist geübt worden. Unsers großen Albrecht Dürers, dessen Verdienste bekannt genug sind, nicht zu gedenken, wird man schwerlich von Künstlern der ersten Zeit außerhalb Deutschland so viel und so gute Werke einer ächten Zeichnung und Anordnung zusammenbringen, als die Sammlung der kleinen deutschen Meister enthält. Unter diesen aber behaupten die drey Schweizer Albrecht a), Jobst Amman b), und besonders Tobias Stimmer c), einen vorzüglichen Rang.

Zur Belustigung des Lesers will ich hier noch anmerken, daß die französischen Kunstliebhaber verschiedene Namen der deutschen kleinen Meister auf sehr poßirliche Weise verstellen. Martin Schön heißt oft le beau Martin, auch Martin Scon. Sebald Beham, ein Nürnberger, wird insgemein Hisbius genannt, weil sein Zeichen auf den Kupfern die Buchstaben H S B in einander geschlungen enthält.

* * *

Die Anzahl der so genannten kleinen Meister, ist zum Theil sehr willkührlich angegeben worden. Die vornehmsten und eigentlichsten sind: Bart. Boehm (†1540) Hs. Seb. Boehm (†1550) Georg Pens (1550) Heinr. Aldegrefer (1551) Jac. Binck (†1560) Virg. Solis (†1562) Heinrich Goerting. — —

*) S. Christs Auslegung der Monogrammatum S. 68.

a) (1511) b) (†1591) c) Tob. Stimmer gehört nicht sowohl hieher als sein Bruder Christoph Stimmer (1600) ein bekannter Formschneider.

# Pfeiler.

(Baukunst.)

Bedeutet jeden langen aufrechtstehenden maßiven, aber dabey unverzierten Körper, der zum Unterstützen, oder Tragen einer Last gesetzt ist. Gewölber, Bogen, Deken großer Säle, hangende Bodendächer, werden vielfältig durch untergesetzte Pfeiler gestützt und getragen. Ehe man in der Baukunst auf Schönheit dachte, wurde jeder Baum, jede gemauerte Stütze da gebraucht, wo man nachher zierlich geformte Säulen brauchte. Der Pfeiler ist als die erste rohe Säule der noch nicht verschönerten Baukunst anzusehen. Da er niemals zur Zierde, sondern immer zur Nothdurft gebraucht wird, so haben die Baumeister weder über seine Gestalt, noch über seine Verhältnisse Regeln gegeben. Man hat runde, viereckigte und mehrekigte Pfeiler. Sie sind nach ihrer Dike merklich in der Länge verschieden, verjüngen sich aber nicht, wie die Säulen, wenigstens sehr selten, obgleich Scamozzi sie immer verjüngt hat.

Um aber doch das Nothwendigste dabey zu beobachten, damit das Auge auch da, wo es eben keine Zierlichkeit sucht, nichts Anstößiges finde, giebt man in guten Gebäuden den Pfeilern einen Fuß, und oben ein Gesims, auf welchen die Last zu liegen kommt, beyde platt und ohne Glieder; zugleich aber überschreitet man die Verhältnisse nicht so, daß die Pfeiler zu dünne und der Last nicht gewachsen, auch nicht

zu dike und von übermäßiger Stärke scheinen.

Pfeiler sind überhaupt nach Verhältniß der Höhe diker, als Säulen, tragen also mehr, und werden da gebraucht, wo die Säulen zu schwach wären, besonders wo Kreuzgewölber zu unterstützen sind. Man findet in verschiedenen so genannten gothischen Gebäuden Pfeiler, die aus viel an und in einander gesetzten Säulen bestehen, deren zwar jede ihren Knauf hat, alle zusammen aber, um einen einzigen Pfeiler zu machen, über den Knäufen noch durch ein allgemeines Band, das den Knauf oder Kopf des Pfeilers vorstellt, verbunden werden, und eben so auf einem gemeinschaftlichen Fuß stehen, obschon jede Säule für sich ihren Fuß hat.

In Bogenstellungen werden die Pfeiler, welche die Bogen tragen, mit Säulen oder Pilastern verzieret, wie in der davon gegebenen Zeichnung zu sehen ist*). Die neuern Stadtthore in Berlin haben statt der Pfosten, darin die Thorangel befestiget sind, starke ansehnliche Pfeiler deren freye Seiten mit zwey dorischen Säulen oder mit Pilastern verziert sind. Der Kranz des Gebälkes macht eine große über den Pfeiler und die Säulen gehende Platte, auf welcher endlich eine pyramidenförmige Trophee gesetzt ist; und dadurch bekommen diese Thore ein gutes Ansehen. Man kann eben dieses auch bey Portalen an großen Höfen oder Gärten anbringen.

## Pfosten.

(Baukunst.)

Sind in der Baukunst kleine Pfeiler, an den beyden Seiten einer Thüröffnung, woran die Thürangel befestigt sind. Jede Thüre muß mit Pfosten eingefaßt seyn, damit sie nicht, wie ein bloßes in die Wand gebrochenes Loch, sondern als etwas wolüberlegtes und abgepaßtes aussehe, wie schon anderswo errinnert worden*).

*) S. Bogenstellung.

*) S. Oeffnung.

## Pfühl.

(Baukunst.)

Ein Glied an den Säulenfüßen, das im Profil die Rundung eines halben Zirkels hat, und unter die großen Glieder gehört**). Den Namen hat es daher, weil ein rundes Küssen, oder ein Pfühl, wenn es von etwas darüber liegendem beschwert, und platt gedrukt wird, ohngefähr diese Form annehmen würde.

**) S. Glied.

## Pharsalia.

Da ich dieses Gedicht nie in der Absicht gelesen habe, um mir eine bestimmte Vorstellung von seiner Art und von seinem poetischen Charakter zu machen, so will ich, statt meiner Gedanken darüber, hier einen kleinen Aufsatz einrüken, den mir ein durch vielerley critische Arbeiten bekannter und verdienter Mann zugeschikt hat.

„Man hat diesem erzählenden Gedicht des Lucanus die Ehre einer Epopöe streitig gemacht. Es ist aber nicht darum historisch, weil die Zeitordnung darin nicht umgekehrt wird, welches auch in der Ilias nicht geschieht, und vom Herodotus mehr, als in irgend einem Gedichte geschehen ist; noch darum, weil es auf keine absonderliche Sittenlehre gebaut ist; maaßen es, wenn dieses erfodert würde, den Jammer, den die innerliche Zwietracht mit sich führet, gewiß in so starkem Lichte zeiget, als immer die Ilias thut. Was obige Beschuldigung rechtfertiget, ist, daß es wenig Exempel in sich hat, wie-

wol

wol sie nicht ganz fehlen, wo die Personen reden, ausgenommen in öffentlichen Versammlungen, und daß die Reden, anstatt aus dem besondern Charakter der Personen zu fließen, insgemein von allgemeinen Wahrheiten und Sätzen hergenommen sind, und zu sehr nach dem Redner schmecken, wiewol sie sonst stark genug und der Römer sehr würdig sind. In der Epopöe müssen öffentliche Geschäffte und Reden selten vorkommen; hingegen die persönlichen Gesinnungen, die besondern Unterhandlungen und Berathschlagungen über die aus der Handlung unmittelbar entstehenden Vorfälle und Begebenheiten. Jenes kommt eigentlich der Historie zu: dieses ist der Dichtkunst eigen.

Unter die Nachtheile der Pharsalia rechne ich nicht, daß wir genau wissen, daß eine Menge Umstände zu den wahren, bekannten, nur erdichtet sind; denn die poetische Gewißheit wird vielmehr stärker, wenn sie mit bekannten Sachen untersetzt wird. Und so bald der Poet sich eines historischen Grundes zu seiner Arbeit bemächtiget; so darf man keine andere, als die poetische Gewißheit von ihm fodern. In einem Gedichte, wo die Hauptpersonen noch so jüngst gelebt haben, daß wir selbst, oder unsre Aeltern sie gekannt haben, macht es Schwierigkeiten, uns Ehrfurcht und Bewunderung für sie beyzubringen. Hundert Histörchen von kleinen menschlichen Schwachheiten, und von wirthschaftlichen Umständen, die wir selbst gesehen, oder von Augenzeugen gehört haben, setzen sie zu den gewöhnlichen Menschen herunter. Unser Poet hat durch die großen Sachen, womit er den Leser unterhält, denjenigen, die nahe bey seinen Helden gelebt haben, nicht Weile gelassen, an das zu denken, was ihnen Kleines anhieng; und bey den spätern Lesern hat der Lauf der Jahre das Andenken dieser Kleinigkeiten vertilget."

Daß der Dichter der Pharsalia große poetische Talente gehabt, wird wol Niemand in Abrede seyn. Aber man sieht nicht selten bey ihm, daß Ueberlegung und Bemühung bisweilen die Stelle der Begeisterung vertreten; daß er nicht aus überströmender Empfindung, sondern weil er es gesucht, und lange darauf gearbeitet hat, sich dem Großen und Erhabenen nähert.

Seit Kurzem hat unser Dichter in Frankreich verschiedene vorzügliche Verehrer gefunden, die durch einzele Schönheiten, die in Menge bey ihm angetroffen werden, so eingenommen worden, daß wenig daran fehlet, daß sie ihm nicht die erste Stelle unter den Heldendichtern einräumen. Dieses war in der That von Leuten, nach deren Geschmak die Henriade einen hohen Rang unter den Epopöen behauptet, zu erwarten.

* * *

Die zu diesem Artikel gehörigen Nachrichten finden sich bey dem Art. Heldengedicht, S. 509. b.

# Phrygisch.

(Musik)

Eine der Tonarten der alten griechischen Musik, der die Alten einen heftigen, trotzigen und kriegerischen Charakter zuschreiben. Es läßt sich daraus abnehmen, daß diese Tonart nicht die ist, der man gegenwärtig den Namen der phrygischen Tonart giebt. Diese ist, nach itziger Art zu reden, unser E, und hat so wenig von dem Charakter, den Aristoteles der phrygischen Tonart beylegt *), daß sie vielmehr ins Klägliche fällt. Die alte phrygische Tonart

*) Politicor, L. VIII. c. 5. et 7.

Tonart ist, was man izt insgemein dorisch nennt.

Das neue oder heutige Phrygische verträgt beym Schlusse die gewöhnliche harmonische Behandlung nicht. Man kann nicht anders, als durch den verminderten Dreyklang auf H nach E schließen: gerade so, wie wenn man den Ton E als die Dominante von A ansähe, und in H schließen wollte. Man empfindet auch beym Schluß auf E etwas dem Ton A ähnliches, wovon E die Dominante ist.

## Piano.

(Musik.)

Wo dieses italiänische Wort, das meistens abgekürzt blos durch p. angedeutet wird, in geschriebenen Tonstüken vorkommt, bedeutet es, daß die Stelle, bey der es steht, schwächer oder weniger laut als das übrige soll vorgetragen werden. Damit die Spieler sehen, wie lang dieser schwächere Vortrag anhalten soll, wird da, wo man wieder in der gewöhnlichen Stärke fortfahren soll, f oder forte gesetzt. Bisweilen wird ein doppeltes p, nämlich pp. gesetzt, welches andeutet, daß dieselbe Stelle höchst sanft oder schwach soll angegeben werden.

Wie ein geschikter Redner, auch da, wo er überhaupt mit Heftigkeit spricht, bisweilen auf einzele Stellen kommt, wo er die Stimme sehr fallen läßt, so geschiehet dieses auch in der Musik, die überhaupt die natürlichen Wendungen der Rede nachahmet. Wie nun in einer mit Feuer und Stärke vorgetragenen Rede eine vorkommende zärtliche Stelle, durch Herabsetzung der Stimme und einen sanften zärtlichen Ton, ungemein gegen das andere absticht, und desto rührender wird: so wird auch der Ausdruk eines Tonstüks durch das Piano, das am rechten Orte angebracht ist, ungemein erhoben. So findet man in verschiedenen Graunischen Opernarien, darin überhaupt ein heftiger Ausdruk herrscht, einzele Stellen, wo die Stimme plözlich ihr Feuer und ihre Stärke verläßt, und ins Sanfte fällt, und dises geschieht so glüklich, daß man auf das innigste dadurch gerührt wird.

Deswegen ist das Piano, am rechten Ort angebracht, ein fürtreffliches Mittel den Ausdruk zu erhöhen. Es giebt aber auch unwissende und von aller Urtheilskraft verlassene Tonsetzer, die sich einbilden, ihren unbedeutenden Stüken dadurch aufzuhelfen, daß sie fein oft mit Piano und Forte abwechseln. Daher wiederholen sie dieselben kahlen melodischen Gedanken unter beständiger Abwechslung von Piano und Forte so oft, daß jedem Zuhörer davor ekelt.

## Pilaster.

(Baukunst.)

Vierekige Pfeiler, die von den gemeinen Pfeilern darin verschieden sind, daß sie, nach Beschaffenheit der Ordnung, wozu sie gehören, dieselben Verhältnisse und Verzierungen bekommen, die die Säulen haben, nämlich dieselben Füße und Knäufe, auch die Canelüren oder Krinnen. Nur werden sie nicht eingezogen, oder verjüngt, wie die Säulen. Sehr selten werden sie freystehend angetroffen; sondern fast immer in der Mauer, aus der sie um den achten, oder sechsten, auch wol gar um den vierten Theil ihrer Dike heraustreten. Nach der Bauart der Alten, der man auch noch izt folget, stehen meist allemal, wo eine Halle oder Säulenlaube vor einer Hauptseite angebracht ist, an der Hauptmauer des Gebäudes Pilaster den Säulen gegenüber. An

den

den Eken der Mauren aber müssen sie allemal stehen.

## Pindar.

Ein griechischer lyrischer Dichter, den die Alten durchgehends wegen seiner Fürtrefflichkeit bewundert haben. Plato nennet ihn bald den göttlichen, bald den weisesten. Die Griechen sagten, Pan singe Pindars Lieder in den Wäldern, und das Orakel zu Delphi befahl den dortigen Einwohnern, daß sie von den Opfergaben, die dem Apollo gebracht wurden, diesem Dichter einen Theil abgeben sollten. Ganze Staaten waren stolz darauf, wenn er in seinen Oden sie gelobt hatte. Für einige Verse, die er zum Lobe der Athenienser gemacht hatte, wurde er nicht nur von dieser Stadt reichlich beschenkt; sondern sie ließ ihm auch noch eine eherne Statue setzen: und als Alexander in dem heftigsten Zorn Theben, Pindars Geburtsstadt, zerstören ließ, befahl er, daß das Haus, darin der Dichter ehemals gewohnt hatte, verschont werde, und nahm dessen Familie in seinen Schutz. So dachten die Griechen von dem Dichter.

Horaz bezeuget bey ieder Gelegenheit, wie sehr er ihn verehre. Er vergleicht seinen Gesang einem gewaltigen, von starkem Regen aufgeschwollenen Bergstrom, der mit unwiderstehlicher Gewalt alles mit sich fortreißt. Ein andrer sehr feiner römischer Kunstrichter urtheilet also von ihm: „Von den neuen lyrischen Dichtern ist Pindar weit der erste. Durch seinen hohen Geist, durch seine erhabene Pracht, durch seine figur- und spruchreiche Schreibart übertrifft er alle andere. Er ist von einer so glüklichen, so reichen, und wie ein voller Strohm fließenden Beredsamkeit, daß Horaz ihn deshalb für unnachahmlich hält*).“ Horaz schätzet die Ehre, von Pindar besungen zu werden, höher, als wenn man durch hundert Statuen belohnt würde.

— Et centum potiore signis
Munere donat**).

Dieser große Dichter lebte zu Theben in Böotien, ohngefehr zwischen der 65 und 85 Olympias. Von seiner Erziehung, den Veranlassungen und Ursachen der Entwiklung und Ausbildung seines poetischen Genies ist uns wenig bekannt; aber dieses wenige verdienet mit Aufmerksamkeit erwogen zu werden. Sein Vater soll ein Flötenspieler gewesen seyn, und den Sohn in seiner Kunst unterrichtet haben; von einem gewissen Lasus aber soll er die Kunst die Leyer zu spielen gelernt haben. Das fleissige Singen fremder Lieder mag sein eigenes dichterisches Feuer angefacht haben. Wenn es wahr ist, was Plutarchus von ihm und der Corinna erzählt: so scheinet es, er habe anfänglich in seinen Gedichten mehr auf den Ausdruk, als auf die Erfindung gedacht. Denn diese schöne Dichterin soll ihm vorgeworfen haben, daß er in seinen Gedichten mehr beredten Ausdruk, als Dichtungskraft zeige; und darauf soll er ein Lied gemacht haben, darin er seiner dichterischen Phantasie nur zu sehr den Lauf gelassen †). Man meldet von ihm, er habe an der pythagorischen Philosophie Geschmak gefunden. Darin konnte seine von Natur schon enthusiastische Gemüthsart starke Nahrung finden. Noch zu des Erdbeschreibers Pausanias Zeiten zeigte man in dem Tempel zu Delphi einen



*) Quint Inst. L. X.

**) Od. L. IV. 2.

†) Plutarch in dem Traktat: „Ob die Athenienser im Krieg oder im Frieden größer gewesen.“

Sessel, auf welchem Pindar, so oft er dahin gekommen, seine Päane soll abgesungen haben.

Außer den Oden, davon wir noch eine beträchtliche Sammlung haben, hat Pindar noch sehr viele andere Gedichte, Päane, Bacchische Oden, Hymnen, Dithyramben, Elegien, Trauerspiele und andere geschrieben. Die bis auf unsre Zeiten gekommenen Oden haben überhaupt nur eine Gattung des Stoffs. Der Dichter besingt darin das Lob derer, die zu seiner Zeit in verschiedenen öffentlichen Wettspielen gesieget haben. Solche Siege waren damals höchst wichtig; „die höchste Ehre im Volke war, ein Olympischer Sieger zu seyn, und es wurde dieselbe für eine Seligkeit gehalten; denn die ganze Stadt des Siegers hielt sich (dadurch) Heil wiederfahren; daher diese Personen aus den gemeinen Einkünften unterhalten wurden, und die Ehrenbezeugungen erstrekten sich auf ihre Kinder; ja jene erhielten von ihrer Stadt ein prächtiges Begräbniß. Es nahmen folglich alle Mitbürger Theil an ihrer Statue, zu welcher sie die Kosten aufbrachten, und der Künstler derselben hatte es mit dem ganzen Volke zu thun *).“ Diese Sieger also beehrte Pindar mit seinen Gesängen.

Für uns sind jene Spiele ganz fremde Gegenstände, und die Sieger völlig gleichgültige Personen. Aber die Art, wie der Dichter seinen Gegenstand jedesmal besingt; die Größe und Stärke seiner Beredtsamkeit; die Wichtigkeit und das Tiefgedachte der eingestreuten Anmerkungen und Denksprüche, und der hohe Ton der Begeisterung, der selbst den gemeinesten Sachen ein großes Gewicht giebt, und gemeine Gegenstände in einem merkwürdigen Lichte darstellt:

*) Winkelmanns Anmerkungen über die Geschichte der Kunst.

dieses macht auch uns den Dichter höchst schätzbar.

Es gehört unendlich mehr Kenntniß der griechischen Sprache, und der griechischen Litteratur überhaupt, als ich besitze, dazu, um zu zeigen, was für ein hohes und wunderbares Genie überall aus dem Ton, aus der Setzung der Wörter, aus der Wendung der Gedanken, aus dem oft schnell abgebrochenen Ausdruk und aus dem, diesem Dichter ganz eigenen Vortrag hervorleuchtet. Was man überall zuerst an ihm wahrnimmt, ist gerade das, was auch an unserm deutschen Pindar, ich meyne Klopstoken, zuerst auffällt, nämlich der hohe feyerliche Ton, wodurch selbst solche Sachen, die wir allenfalls auch können gedacht haben, eine ungewöhnliche Feyerlichkeit und Größe bekommen, und unsrer Aufmerksamkeit eine starke Spannung geben. Wir empfinden gleich anfangs, daß wir einen begeisterten Sänger hören, der uns zwingt, Phantasie und Empfindung weit höher, als gewöhnlich, zu stimmen. Indem er uns mit Gegenständen unterhält, die für uns fremd und nicht sehr interessant sind, treffen wir auf Stellen, wo wir den Sänger als einen Mann kennen lernen, der über Charaktere, über Sitten und sittliche Gegenstände tief nachgedacht hat, und sehr merkwürdige Originalgedanken anbringt, wo wir blos die Einbildungskraft beschäfftigen; als einen Mann von dem feinesten sittlichen Gefühl, und von der reichesten und zugleich angenehmsten Phantasie. Jeder Gegenstand, auf den er seine Aufmerksamkeit gerichtet hat, erscheinet seiner weit ausgedehnten, aber auch tiefdringenden Vorstellungskraft weit größer, weit reicher, weit wichtiger, als kein andrer Mensch ihn würde gesehen haben; und dann unterhält er uns auf eine ganz ungewöhnliche und interessante

Weise

Weise darüber. Gar oft aber wendet er den Flug seiner Betrachtungen so schnell, und springt so weit von der Bahn ab, daß wir ihm kaum folgen können.

Aber ich unterstehe mich nicht, mich in eine Entwiklung des Charakters dieses sonderbaren Dichters einzulassen, die weit stärkere Kenner desselben nicht ohne Furchtsamkeit unternehmen würden. Wer ihn noch nicht kennt, der wird in den Versuchen über die Litteratur und Moral des Herrn Clodius *) noch verschiedene andere richtige Bemerkungen hierüber, mit Vergnügen lesen. Vielleicht wird der berühmte Herr Hofrath Heyne in Göttingen, der uns kürzlich eine schöne Ausgabe dieses Dichters mit wichtigen Bemerkungen gegeben hat, in dem zweyten Theile uns den Charakter desselben ausführlich schildern.

* * *

Die Ed. pr. des Pindar (†3579) ist die von Aldus, Ven. 1513. 8. gr. und ohne Scholien, und die erste mit Scholien, Rom 1515. 4. erschienen. Von der ersten Art sind noch die Baseler 1526 8. die Pariser 1558. 4. Heidelb. 1590. 8. Glasg. 1754. 32. 4 Bd. Und gr. und lat. ohne Scholien die von H. Stephanus. P. 1560. 16. (mit den übrigen gr. lyr. Dichtern) von Aem. Portus, Heidelb. 1598. 8. Von Erasm. Schmid, Wit. 1616. 4. 2 Bd. die Glasgower 1744. 12. 2 Bd. Von Hrn. Heyne, Gött. 1773. 4. 2 Bd. Mit den Scholien, von West und Welsted, Oxf. 1697. f. (b. A.) Den frühern Ausgaben liegt größtentheils nur die Römische zum Grunde; eine zweyte des Heinr. Stephanus 1566. hat sehr eigenmächtige Veränderungen; Hr. Heyne hat auch die Albinische zu Rathe gezogen. Die Scholien sind zum Theil von alten Grammatikern, und zum Theil neuere von dem Demetrius Triclinius. — Die, von ihm auf uns gekommenen Gedichte bestehen bekanntermaßen aus Olympischen, Pythischen, Nemeischen und Isthmischen Siegesgesängen, und belaufen sich auf 45. Die von ihm übrigen Fragmente hat J. Gottl. Schneider, Strasb. 1776. 4 herausgegeben; und ein Verzeichniß der von ihm verloren gegangenen Schriften findet sich in Fabr. Bibl. graec. Lib. II. c. 15. §. 7. — —

Uebersetzt sind seine Gedichte in das Italienische, von Aless. Adimari, Pisa 1631. 4. (mehr Paraphr. als Uebers.) von Giamb. Guatier, Rom 1762 1768. 8. 4. Th. und einige einzele von Camillo Lenzoni. (Parafrasi, Fir. 1631. 4.) Gius. Mazzari. (Odi scelte, Passari 1776. 8.) u. a. m. — In das Französische: Von Fres. Marin, Par. 1617. 8. Von Pierre de Lagausie, Par. 1626. 8. und einzele Oden von Ant. de la Fosse (die zweyte der Olymp. bey s. Anakr. Par. 1706.) Von Guil. Massieu (die 1te, 2te, 12te und 14te der Olymp. und die 1te und 2te der Isthm. in den Mem. der Acad. des Inscr.) Von El. Sallier (die 4te und 5te der Olymp. ebend. im 14ten Bd.) Von Sozzi (die Olympischen, P. 1754. 12.) Von Gossart (acht, bey s. Disc. sur la Poesie, Par. 1761. 12.) Von Vauvilliers (sechse, bey s. Essai sur Pindare, Par. 1772. 12.) Von Chabanon (die Pythischen, Par. 1772. 12. und zwey Isthmische, in den Mem. de l'Acad. des Inscr. Bd. 32. Quartausg.) — In das Englische: Von Abr. Cowley (die 2te Olymp. und die erste Nem. paraphr. 1656. und bey s. Pindarischen Oden, Lond. 1681. 8.) Von Gilb. West (zwölf in ger. Versen, nebst einer Abhandl. über die Olymp. Spiele. Lond. 1749. 4. und 1753. 8. 2 Bd. 1766. 8. 3 Bd. eine schöne ungetreue, zuweilen gar weitschweifige Paraphrase.) Von Heinr. J. Pye (Six Olympic Odes . . . being those omitted by Mr. West, Lond. 1775. 12. und im 1ten Bd. s. Poems, Lond. 1787. 8. 2 Bd. matter als die Westische. Von B. Green (alle von den vorher angeführten, nicht übersezte, mit Anmerk. über Pindars Oden und Schriften, Lond. 1779. 4.) Von W. Tasker (Odes of

*) Erstes Stück S. 49. u. f.

Pindar and Horace, Exet. 1790. 8. aber nur einige.) — In das Deutsche: Von Steinbrüchel (Ueberhaupt sechs; die fünf ersten Olympischen, bey s. vier Trauerspielen des Sophocles, Zür. 1759. 8. die eilfte im 2ten Th. der Litterbr. (nebst der ersten und vierten) S. 226. In den Lyr. Epischen und Elegischen Poes. Halle 1759. 8. die 14te Olympische. In der Fortsetzung der Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur, von Gottl. Fdr. Ernst Schönborn, Hamb. 1770. 8. S. 137. die neunte Pythische Ode (nicht die erste Olympische oder die achte Pythische, wie die Uebersetzer Bibl. S. 24. sagt.) Von Joh. Tob. Damm, Berl. 1770-1772. 8. sämmtlich; Von M. Anton (die 3te Olymp. in s. Uebers. griech. lat. und ebr. Gedichte, Leipz. 1772. 8. Von Christn. Dav. Hohl (die 6te Olymp. und ein Stück von der vierten in dem kurzen Unterricht in den schönen Wissensch. für das Frauenzimmer, Chem. 1771. 8. 2 Th.) Von H. Grillo (die 11te Olymp. im Götting. Almanach von 1772.) In dem Taschenbuch für die Dichter, Abth. 4. die vierzehnte Olympische. Von Hrn. Voß (die erste Pythische, im deutschen Mus. 1777.) Von H. Gedicke (die Olympischen, Berl. 1777. 8. die Pythischen, ebend. 1779. 8.) In dem deutschen Museo vom Jahre 1780. die 2te Olympische. Von Gurlitt die 5te Isthm. und die 5te Nem. im Merkur v. J. 1785 Mon. Jul. und August; die 8te Nem. in Mus. v. J. 1786 Mon. März; die 3te, 7te, 1te, 4te und 8te Isthm. im Humanistischen Magaz. Helmst. 1787 u. f. 8. Auch finden sich deren noch im 1ten Th. von C. P. Conzens Beytr. für Philos. u. s. w. Reutl. 1786. 8. und in G. W. C. Starkens Gedanken über die Uebers. gr. und röm. Dichter, Halle 1790. 8. —

Erläuterungsschriften: Ausser den, bey verschiedenen Uebersetzungen befindlichen, hierher gehörigen Schriften, Franc. Portae Commentar. in Pind. Gen. 1583. 4. — Bened. Aretii Commentar. Gen. 1587. — Aem. Portae Lexic. Pindaric. Hanov. 1606. 8. — Comparaison de Pindare et d'Horace par Mr. Fr. Blondel . . . Par. 1673. 12. auch im 1ten Bd. S. 433. der Oeuvr. du P. Rapin, à la Haye 1725. 12. Lat. in den Dissert. sel. crit. de poet. gr. et lat. des J. Palmerius, Lugd. Bat. 1704. 4. 1707. 8. Engl. von Ralph Schomberg (ohne des Urhebers zu gedenken.) Lond. 1769. 8. — In eben dieser Schrift des Palmerius findet sich die Vergleichung des J. Tollius zwischen Pindar und Horaz. — Ex Pindari Odis excerptae Genealogiae princ. vet. graec. gnomae ill. . . . Stad. Dav. Chytraei, Rost. 1695. 8. — Dav. Heinsii Orat. XXVII. — Le Caractère de Pindare, par. Mr. Cl. Fraguier, in dem 3ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscr. — Reflex. crit. sur Pindare, par Mr. Massieu, in dem 5ten Bd. der Hist. de l'Acad. des Inscript. — Discussion d'un passage de Pindare, cité dans Platon, par Cl. Fraguier, im 5ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscr. Quartausgabe. — G. Fnd. Loeberi Exercit. crit. in Pind. Olymp. Od. XI. Ien. 1743. 4. — Discourse on the Pindaric Ode, von Will. Congreve, in dem 3ten Bd. S. 339. seiner Werke, Lond. 1753. 8. 3 Bd. — Notae, Auct. Pauw, Lugd. Bat. 1747. 8. (Hr. Heyne sagt in der Vorrede seiner Ausgabe des Pindar S. XV. von ihm: eum . . . multis in locis deprehendi grammaticis commentis nimium tribuere, alia pro arbitrio agere, nova somnia veteribus substituere.) — Guil. Barford Dissertat. in Pind. primum Pythium, Cantabr. 1751. 4. — A. I. Ruckersfelder Comment. quaedam cantica sacra ex genio Pindaric. illustrans, in dessen Syll. Comment. et Observ. crit. Fasc. I. Dav. 1762. 8. vergl. mit Klotzii Actis litter. Vol. I. P. 2. S. 117. — Demonstrata veritas Judicii Youngiani de Logica Pindari, Thor. 1765. 4. von Willamov. — Discours sur Pindare, et sur la poesie lyrique par Mr. Chabanon in dem 32ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausgabe. —

Essai sur Pindare par Mr. Vauvilliers, Par. 1772. 8. — De Pindari Odis Conjecturae I. Al. Mingarelli, Bol. 1772. 4. (Wider die von einem neuen Italienischen Uebersetzer der Psalmen angestellte Vergleichung zwischen diesen und den Pindarischen Oden, und eine — keinesweges befriedigende neue Vergleichung.) — Versuch über Pindars Leben und Schriften, von J. Gottl. Schneider, Strasburg 1774. 8. vergl. mit der Philol. Bibliothek, aber, meines Bedünkens, doch noch immer das Bündigste, was über Pindar geschrieben worden. — Im 1ten Stück von C. A. Clodius Vers. aus der Litterat. und Moral, Leipz. 1767. 8. S. 49 u. f. ist etwas über Pindars dichterischen Charakter gesagt. — In Rich. Dawes Miscell. crit. Oxon. 1781. 8. finden sich S. 37 u. f. Emendat. in Pind. und ebend. S. 353 u. f. Zusätze dazu von Th. Burgess. — Ebendergl. Emendat. von Jacobs, im 2ten St. S. 40 u. f. der Bibl. der alten Litterat. und Kunst. — Introduction à la lecture des Odes de Pindare, p. J. J. Bridel, Lausanne 1785. 12. — Unter Aug. Matthiä Observat. critic. . . . Gött. 1789. 8. finden sich mehrere den Pindar betreffend. — De conversione Pindar. Auct. Mich. Guil. Hermann, Görl. s. a. 4. — Mythol. Pindar. Spec. I. Disp. Io. Chr. Frid. Goetschel, Erl. 1790. 4. — — — Ferner gehören hieher die verschiedenen, von den olympischen und griechischen Spielen überhaupt handelnden Schriften, als: Pet. Fabri Agonisticon, s. de re athletica, ludisque Vet. gymn. music. atque circens. Lugd. 1592. 4. — Aegid. Strauch Ολυμπικος Αγων descript. . . . . Vit. 1661. 4. und in Th. Crenii Museo phil. et histor. Lugd. B. 1699. 8. S. 365. — Ioa. Bircherodi Exercitat. de ludis gymn. praec. de certaminibus Olympic. Hafn. 1666. 4. — Ioa. Frid. Meyeri Dissertat. de Lud. Olympic. Lips. 1671. 4. — Ioa. Upmark Dissert. de Certam. Olymp. Ups. 1708. 8. — Extrait d'une Dissertat. de Mr. l'abbé Massieu, sur les Jeux Isthmiques, im 5ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausg. — Recherches sur les courses des chevaux et les courses des chars . . . dans les Jeux Olymp. p. Mr. l'abbé (Nic.) Gedoyn, ebend. im 8ten und 9ten Bde. — Dissert. crit sur le prix que l'on donnoit autrefois aux vainqueurs dans les Jeux Pyth. im 1ten Bde. der Hist. crit. de la Republ. des lettres . . . Remarques über diese Dissert. ebend. im 5ten Bde. — Dissert. touchant le tems de la celebration des Jeux Pyth. ebend. im 4ten Bd. — Su. Muhle Dissert. de ludis Pyth. Hafn. 1732. 4. — Ed. Dikingson Period. exeges. s. celebrior. Graec. ludorum Declarat. Lond. 1739. 8. — Ed. Corsini Dissert. IV. agonist. quibus Olympior. Pythior. Nemeor. atque Isthm. tempus inquiritur ac demonst. Fl. 1747. 4. Lips. 1752. 8. — u. a. m. S. übrigens I. A. Fabricii Bibliogr. ant. C. XXII. §. VI. S. 985. — —

Das Leben des Pindars findet sich, unter andern, in Georg Geraldi Hist. poet. Bas. 1545. 8. S. 996. und im 2ten Th. von Hrn. Schmids Biogr. der Dichter. — Litter. Notizen in Fabric. Bibl. graec. L. II. c. 15. — —

## Plagal.

(Musik.)

Dieses Beywort gibt man gewissen Kirchentonarten, die man ansieht, als wenn sie andern Haupttonarten, welche authentische genennt werden*), untergeordnet, oder von denselben abhänglich wären. Diese Abhänglichkeit ist aber etwas völlig Willkührliches, und hat weiter nichts auf sich, als die Mode, oder Gewohnheit, gewisse Tonstüke so einzurichten, daß, wenn eine Parthie oder Stimme, einen oder mehr Sätze in einer gewis-



* Authentisch.

sen Tonart vorgetragen hat, eine andere Stimme hierauf ähnliche Sätze in einer andern Tonart deren Tonica die Quinte der vorhergehenden ist, vortrage. Wann z. B. nach der heutigen Art zu sprechen, eine Stimme in c dur angefangen hätte, so mußte eine andere in g dur antworten. Und in Rücksicht auf diese Beziehung wurde die erste Stimme authentisch, die andere plagalisch genennt. Also kann eine Tonart, die in einem Stük authentisch ist, in einem andern Stük plagalisch seyn*).

## Plan.

(Schöne Künste.)

Jedes Werk, das einen bestimmten Endzwek hat, muß, wenn es vollkommen seyn soll, in seiner Materie und in seiner Form so beschaffen seyn, wie die Erreichung des Endzweks es erfodert. Indem der Urheber eines solchen Werks den Endzwek desselben, die Würkung, die es thun soll, vor Augen hat, überlegt er, durch welche Mittel der Endzwek zu erhalten sey. Wenn er die Mittel entdeket hat, so sucht er auch die beste Anordnung, nach welcher eines auf das andere folgen müsse. Durch diese Ueberlegung bestimmt er die Haupttheile seines Werks, nach ihrer materiellen Beschaffenheit, und die Ordnung, in der sie auf einander folgen müssen. Dieses wird der Plan des Werks genennt. Wenn z. B. der Endzwek eines Redners ist, uns von der Wahrheit einer Sache zu überzeugen: so überlegt er, was für Vorstellungen dazu gehören, diese Ueberzeugung zu bewürken. Dadurch erfindet er die verschiedenen Sätze und Vorstellungen, von denen in seinem gegenwärtigen Falle die Ueberzeugung abhängt, das ist, er erfindet einen Vernunftschluß, aus dessen deutlichem Vortrag die Ueberzeugung erfolgen muß. Nun überlegt er auch nach den Umständen die beste Form dieses Schlusses, und findet endlich, es sey zu Erreichung seiner Absicht nöthig, daß die Hauptsätze A, B, C u. s. w. deutlich entwikelt werden, und daß sie in der Ordnung A, B, C u. s. w. oder C, B, A auf einander folgen müssen. Izt ist der Plan der Rede entworfen. Auf ähnliche Weise wird jeder andre Plan gemacht, der allemal anzeiget, was für Haupttheile zu einem Werk erfodert werden, und in welcher Ordnung sie stehen müssen. Wenn dieses gefunden worden, so kommt es hernach darauf an, jeden Theil so zu machen, wie er nach dem Plan seyn soll, und denn alle in der festgesetzten Ordnung zu verbinden.

Also ist bey jedem Werke von bestimmtem Endzwek die Erfindung des Plans die Hauptsache, ohne welche das Werk seinen Zwek nicht erreichen kann. Indessen zeiget der Plan nur, was zum Werke nöthig sey; und es ist gar wol möglich, daß er sehr wol erfunden ist, und doch gar nicht, oder schlecht ausgeführt wird; weil es dem Erfinder derselben an der nöthigen Wissenschaft und Kunst fehlet, das, was nöthig wäre, würklich darzustellen. Sowol in mechanischen, als in schönen Künsten ist es möglich, daß ein der Kunst unerfahrner die Haupttheile des Planes zu erfinden, oder anzugeben weiß; es kann auch seyn, daß er die Anordnung derselben zu bestimmen im Stande, und bey dem allen doch völlig untüchtig ist, diesen Plan auszuführen. So könnte der gemeineste Handwerksmann, der ein Haus will bauen lassen, gar wol Ueberlegung genug haben, zu bestimmen, aus wie viel und aus was für Stüken das Haus bestehen sollte; denn er weiß, was er braucht; vielleicht aber

*) S. Tonarten der Alten.

aber würde er sie sehr ungeschikt anordnen. Und wenn er auch überhaupt noch eine gute Anordnung in Absicht auf die Bequemlichkeit anzugeben vermöchte: so könnte es leicht seyn, daß diese Anordnung dem Ganzen eine sehr unschikliche Form geben würde.

Hieraus läßt sich abnehmen, daß gewisse zum Plan gehörige Dinge außer der Kunst liegen, und durch richtige Beurtheilung auch von einem der Kunst völlig unerfahrnen könnten bestimmt werden; hingegen andere nur von Kenntniß und Erfahrung in der Kunst abhangen. Wir müssen aber diese Betrachtungen besonders auf die Werke der schönen Kunst anwenden.

Zuerst scheinet dieses eine Untersuchung zu verdienen, ob jedes Werk des Geschmaks nothwendig nach einem Plan müsse gemacht seyn. Der Plan wird durch die Absicht bestimmt; und je genauer diese bestimmt ist, je näher wird es auch der Plan. Nun giebt es Werke der Kunst, die keinen andern Zwek haben, als daß sie sollen angenehm in die Sinne fallen, deren einziger Werth in der Form besteht. Eine Sonate und viel andre kleine Tonstüke, eine Vase, die blos zur Ergötzung des Auges irgend wohin gesetzt wird, und viel dergleichen Dinge, haben nichts materielles, das eine bestimmte Würkung thun sollte. Hier hat also kein andrer Plan statt, als der auf Schönheit abzielet. Die Absicht ist erreicht, wenn ein solches Werk angenehm in die Sinne fällt; sie sind im engesten Verstand Werke des Geschmaks, und blos des Geschmaks, an deren Verfertigung das Nachdenken und die Ueberlegung, in so fern sie ausser dem Geschmak liegen, keinen Antheil haben.

Wie groß und weitläuftig ein solches Werk auch sey, so ist bey dessen Plan allein auf Schönheit zu sehen, alle Theile müssen ein wolgeordnetes Ganzes machen. In den Theilen muß Mannichfaltigkeit und gutes Verhältniß anzutreffen seyn; die kleinesten Theile müssen genau verbunden, und in größere Hauptglieder angeschlossen; alles muß wol gruppirt, und nach dem besten metrischen Ebenmaaße abgepaßt seyn. Jeder Fehler gegen diesen Plan ist in solchen Werken ein wesentlicher Fehler, weil er durch nichts ersetzt wird. So müssen in der Musik alle Stüke, die keine Schilderungen der Empfindung enthalten mit weit mehr Sorgfalt nach allen Regeln der Harmonie und Melodie gearbeitet seyn, als Arien, oder Gesänge, welche die Sprache der Leidenschaften ausdrüken; der Tanz, der nichts Pantomimisches hat, muß in jeder kleinen Bewegung weit strenger, als das pantomimische Ballet, nach allen Regeln der Kunst eingerichtet seyn. In Gemählden von wichtigem Inhalt, übersieht man kleinere Fehler gegen die vollkommene Haltung, Harmonie und gegen das Colorit; aber in kleinen Stüken, deren Inhalt nichts Interessantes hat, muß alles vollkommen seyn.

Ganz anders verhält es sich mit Werken, deren Inhalt schon für sich merkwürdig, oder wichtig ist. Der Plan der Schönheit, der in jenen Werken das einzige Wesentliche der ganzen Sache ist, kann hier als eine Nebensache angesehen werden. Doch kann man ihn auch nicht, wie selbst gute Kunstrichter seit einiger Zeit unter uns scheinen behaupten zu wollen, ganz aus den Augen setzen, wo nicht ein Werk völlig aufhören soll, ein Werk der schönen Kunst zu seyn. Es fängt itzt beynahe an, unter den deutschen Kunstrichtern Mode zu werden, von den eigentlichen Kunstregeln mit Verachtung zu sprechen, und eben diese Kunstrichter sind sehr nahe daran, den Wörtern Theorie,

Plan, Kunstregel, Kunstrichter eine schimpfliche Bedeutung zu geben. Wir müssen dieses unter die übrigen Sünden unsrer Zeit rechnen, die allemal von Leuten begangen werden, die zwar zu viel Gefühl und Nachdenken haben, um, wie der gemeine Haufe, sich an gewöhnliche Formulare zu binden; aber sich zu wenig Mühe geben, bis auf den wahren Grund der Dinge einzudringen, um von dort aus, als aus dem einzigen zuverläßigen Augenpunkt, die Sachen zu übersehen.

Wer sagt, daß ein Künstler, der im Stande ist, wie etwa Shakespear, durch die große Wichtigkeit der Materie zu intereßiren, alle Kunstregeln verachten müsse, spricht ohne die Sachen genugsam überlegt zu haben. Nach seiner Maxime müßte er nothwendig die neueren Mahler vermahnen, etwas so steifes und kunstmäßiges, als die Perspektiv ist, zu verachten und wegzuwerfen, weil die Alten, die sie nicht beobachtet haben, einzele Figuren weit schöner und nachdrücklicher gezeichnet haben, als die Neuern. Er müßte behaupten, daß es in vielen Antiken, wo alle zum Inhalte des Gemähldes gehörige Figuren, ohne andere Verbindung und Gruppirung auf einer geraden Linie neben einander gestellt sind, eine Schönheit mehr ist, daß alle blos auf die Kunst gehende Regeln in solchen Stüken übertreten sind. Er müßte sagen, daß in der Musik eine Phantasie von einem Bach, oder Händel, mehr werth sey, als jedes andre Werk derselben Virtuosen, wo die Regeln des Takts und des Rhythmus auf das sorgfältigste beobachtet sind. Er müßte endlich auch behaupten, daß ein gothisches Gebäude, das durch Kühnheit und Größe in Verwunderung setzet, mehr werth sey, als die Rotonda, oder der Tempel des Theseus in Athen. Diese Folgen sind unvermeidlich, so bald man Werke von großer materieller Kraft von allen Banden der schönen Kunst freysprechen will.

Aber es ist Zeit, daß wir auf die nähere Betrachtung des Plans solcher Werke kommen. Laßt uns setzen, ein Künstler habe in der Geschichte eine Begebenheit, oder eine Handlung sehr merkwürdiger Art angetroffen, wobey Personen von großer Sinnesart, Anschläge, Thaten und Unternehmungen von großer Kühnheit, und andre sehr wichtige Dinge von sittlicher und leidenschaftlicher Art vorkommen, und diesen wichtigen Stoff habe er gewählt, um ein Trauerspiel, eine Epopöe, oder ein großes historisches Gemählde daraus zu machen. Hier entstehet also die Frage, was er in Absicht auf den Plan dabey zu überlegen habe.

Das erste wird wol seyn, daß er suchen wird, sich selbst über alles, was er bey der Sache fühlt, so viel als möglich ist, Rechenschaft zu geben, alles darin so klar, als möglich, zu bestimmen; die nächsten Ursachen der Würkung der Dinge auf sich zu erforschen, und dann auf den Charakter des Gegenstandes überhaupt Achtung zu geben: ob er schlechthin groß sey, und nichts, als Bewundrung erweke, oder ob er bey der Größe eine Hauptvorstellung des Guten, oder des Bösen mit sich führe; ob er vorzüglich den Verstand, oder das Herz angreife, oder nur die Phantasie reize.

Dergleichen Ueberlegungen helfen den Hauptbegriff und die Hauptabsicht des Werks etwas näher zu bestimmen; denn es wird sich dabey bald zeigen, ob aus diesem Stoff ein Werk zu machen sey, darin das Pathetische, das Zärtliche, das Wunderbare, das den Verstand, oder die Phantasie, oder die Empfindung ergreift, oder irgend ein andrer Hauptcharakter herrschen werde. Nachdem nun ein Hauptcharakter bestimmt wor-

worden, wird sich auch die Absicht des ganzen Werks daher bestimmen lassen. Der Künstler wird finden, daß eine Art des Eindruks darin herrschend seyn soll; daher wird er sehen, wenn sein Stoff eine Handlung ist, daß am Ende derselben der Eindruk befestiget und dauerhaft bleiben müsse. Und so wird ein wahrhaftig verständiger Künstler, nicht eben wie einige vom Heldendichter gefodert haben, eine Lehre, die durch die Handlung, wie durch eine Allegorie erkennt wird, aber doch eine andere, nach Beschaffenheit des Stoffs mehr oder weniger bestimmte Hauptwürkung zur Absicht machen. Außer dieser aber muß er nothwendig die allen Werken der Kunst gemeine Absicht haben, daß das, was er vorstellt, so klar, als möglich, gefaßt werde, daß nirgend etwas den allgemeinen Geschmak beleidigendes darin vorkomme, wodurch die Aufmerksamkeit gehemmt werden könnte.

Hieraus nun läßt sich auch abnehmen, was bey einem solchen Werk in Ansehung des Planes zu thun sey. Weil hier das Materielle des Stoffs die Hauptsache ist, so wird zuerst an den Plan zu denken seyn, wodurch die Erzählung, oder Vorstellung, Wahrheit und natürlichen Zusammenhang bekommt. Der Künstler muß nachdenken, wie alles einzurichten sey, daß das, was er geschehen läßt, aus dem Vorhandenen erfolgen könne; daß die Handlungen der Personen aus der Lage der Sachen, und aus ihrem Charakter folgen; daß die Charaktere selbst wahrhaft, oder in der Natur gegründet scheinen; daß endlich der Ausgang der Sachen so erfolge, und daß alles darauf ziele, den Haupteindruk zu machen, den der Stoff auf den Künstler selbst gemacht hat, und dem zu gefallen er sein Werk unternommen hat. Ueberall wird der Künstler darauf bedacht seyn, daß keine Lüken bleiben, wodurch der Zusammenhang der Dinge würde unterbrochen, und das, was geschieht, unbegreiflich werden; daß nichts Ueberflüßiges da sey, von dem kein Grund anzugeben ist, u. s. w. Also wird er nach einem Plan seine Materie ordnen, und das Einzele darin erfinden, oder wählen.

Nachdem alles Nöthige herbeygeschafft und geordnet worden, wird er nun an den Plan der Schönheit denken. Da er aber einen Stoff bearbeitet, der auch ohne äußerliche Schönheit gefällt, so hat er nicht nöthig diese so genau zu beobachten, als bey einem gleichgültigen Stoff nöthig wäre. Er opfert dem äußern Ansehen keine materielle Schönheit auf, und wenn nicht beyde zugleich bestehen können, so giebt er dieser den Vorzug. Da es aber offenbar ist, daß durch die Schönheit der Form auch die innere Schönheit einen größern Nachdruk bekommt, so wird ein Künstler von Geschmak sich allemal Mühe geben, jene so weit zu erreichen, als es mit dieser bestehen kann. Daß dieses der wahre Geschmak der Natur selbst sey, läßt sich daraus abnehmen, daß jeder Mensch, der etwa in der Geschichte von der Größe, Hoheit oder Liebenswürdigkeit eines Charakters eingenommen wird, allemal der Person, die diesen Charakter hat, in seiner Phantasie auch ein äußerliches Wesen beylegt, das mit jenem am besten übereinzustimmen scheinet. Jedermann ist geneigt den jüngern Scipio sich unter einer hohen, aber liebenswürdigen Gestalt vorzustellen; und jedermann, der die innere Größe des Sokrates bewundert, würde sich sehr unangenehm betroffen finden, wenn man eine Figur, die etwas gemeines, oder gar verächtliches hätte, für die wahre Abbildung dieses Philosophen ausgäbe.

Demnach erfodert der gute Geschmak eine sorgfältige Bearbeitung des Plans, sowol der Materie, als der Form; und je vollkommener beyde zugleich seyn können, je fürtrefflicher wird das Werk. Freylich verzeihet man der innern Fürtrefflichkeit halber, einen äußerlichen Fehler. Man siehet Figuren vom Hannibal Carrache, die bey dem unangenehmsten Colorit, durch die Hoheit des Charakters im höchsten Grade gefallen; und in antiken Gemählden und flachem Schnitzwerk findet man historische Vorstellungen, die bey gänzlichem Mangel der mahlerischen Anordnung, und Uebertretung aller perspektivischen Regeln, ein großes Wohlgefallen erweken, weil jede Figur redend ist. Aber wer wird leugnen, daß solche Vorstellungen nicht einen Grad der Fürtrefflichkeit mehr hätten, wenn ohne Abbruch des Innern auch das Aeußere dabey vollkommener wäre?

## Plautus.

Ein bekannter römischer Comödiendichter, und Schauspieler. Man hält insgemein dafür, daß er einige Zeit nach dem Anfange des zweyten punischen Krieges, das ist ohngefähr 200 Jahre vor der Christlichen Zeitrechnung, sich hervorgethan habe; sein Tod aber wird in die Zeit gesetzt, da der ältere Cato Censor war. Er hatte, wie wir hernach zeigen werden, die comische Muse ganz zu seinem Gebot, und jedes der zwanzig von ihm übrig geblieben Stüke kann überhaupt, (einzele Fleken, wovon wir hernach reden wollen, ausgenommen,) als ein Muster einer guten Comödie angesehen werden: alle zusammen aber als authentische Documente des römischen Geschmaks der damaligen Zeit. Daß sie zugleich ein wahrer Schatz von ächter lateinischer Wohlredenheit seyen, kann hier auch im Vorbeygang angemerkt werden.

Wer alles Historische von diesem Dichter und seinen Werken zusammengetragen lesen möchte, kann die in Berlin a) herausgekommenen Beyträge zur Historie des Theaters im I Theil nachsehen. Plautus war aus Sarsina in Umbrien gebürtig. Er soll von sehr geringer Herkunft gewesen seyn, und ein gar widriges Schiksal erfahren haben. Daß er aber, wie ein ungenannter alter Schriftsteller berichtet, ein Soldat, ein Kaufmann, ein Trödler, ein Müller oder Bäker gewesen, ehe er sich in Rom als Dichter und Schauspieler gezeiget, ist unzuverläßig; hingegen sehr wahrscheinlich, daß er sich in seiner Jugend auf die Litteratur gelegt habe. Wenn er also auch eine Zeitlang, wie vor ihm der Philosoph Cleanthes, bey einem Müller oder Bäker gedient hat; so mag es etwa zur Zeit einer großen Theurung gewesen seyn.

Da von den Comödien, die vor Plautus Zeiten auf die römische Bühne gekommen sind, nichts mehr vorhanden ist, so läßt sich nicht sagen, in welchem Zustand er dieses Schauspiel gefunden, und was man ihm darin zu verdanken habe. Allem Ansehen nach hat er, wie in neuern Zeiten Moliere, die römische Comödie auf einmal zu einem Grad der Vollkommenheit erhoben, wovon man vor seiner Zeit sehr entfernt war. Einige Alten sagen, er habe hundert und dreyßig Comödien geschrieben. Es mag sich aber damit verhalten, wie mit dem alten deutschen Possenreißer Eulenspiegel, dem man alle gemein bekannten possirlichen Einfälle, deren Urheber nicht bekannt waren, zuschrieb.



a) Nicht zu Berlin, sondern zu Stuttgard.

Denn schon zu des Varro Zeiten waren, wie wir aus dem A. Gellius sehen, in der Plautinischen Sammlung so viel schlechte Stüke, daß dieser scharfsinnige Kunstrichter davon nur ein und zwanzig, die er für ächt hielt, auszeichnete. Diese wurden die Varronischen genennt, und sind vermuthlich, wenigstens größtentheils, die, welche wir noch izt haben. Dieser Dichter hat sich sehr lang auf der Schaubühne erhalten; denn die Frau Dacier ziehet aus einer Stelle des Arnobius den Schluß, daß seine Stüke noch unter dem Kaiser Diocletian, und also beynahe 500 Jahre nach des Dichters Tode, gespielt worden.

Seine meisten Stüke sind freye Uebersetzungen, oder Nachahmungen griechischer Stüke, deren Verfasser er insgemein in den Prologen nennt a). Wenn man dieses bey Gelegenheit des ungünstigen Urtheils, das Quintilian über den Plautus äußert, in Erwäaung nimmt: so muß man auf den Gedanken kommen, daß die Originale, nach denen dieser gearbeitet hat, höchst fürtrefflich gewesen sind, da in den Nachahmungen noch so viel Schönes angetroffen wird.

Man kann überhaupt sagen, daß alles, was die comische Bühne lustig, lebhaft, angenehm und auch lehrreich macht, beym Plautus reichlich angetroffen werde, ob er gleich auch viel wichtige Fehler hat. Personen von höchst poßirlichen Charakteren, über die auch der ernsthafteste Mensch lachen muß; andre von niederträchtiger Gemüthsart, die zwar unsern Unwillen erweken, aber denn auch wieder dadurch, daß sie nach Verdienst gehöhnt und verspottet, und überhaupt in ihrer schändlichen Blöße dargestellt werden, Vergnügen machen; Jünglinge, die sich bald aus Leichtsinn und Unbesonnenheit, bald aus Lüderlichkeit in schwere Verlegenheiten stürzen, darin sie entweder zu ihrer Besserung zu Schanden werden, oder daraus sie durch die Verschlagenheit und die Ränke eines abgefeimten Buben, auch wol bisweilen durch die Vernunft eines ehrlichen und verständigen Knechts, gerissen werden. Aber zu einem recht angenehmen Contrast findet man bisweilen neben einem Narren einen sehr verständigen, geraden und rechtschaffenen Mann; neben einer leichtfertigen Dirne ein Mädchen von sehr schätzbarem, interessantem und liebenswürdigem Charakter. An sehr comischen Vorfällen, seltsamen Verwiklungen, lächerlichen Irrungen, an sehr listigen und zum Theile höchst poßirlichen Intriguen und unerwarteten Aufschließungen ist er durchaus reich.

Seinen immer lustigen Stoff behandelt Plautus in mancherley Absicht, wie ein großer Meister, der zwar nicht fein, oder nach Kunstregeln, aber desto glüklicher in seiner angebornen Laune arbeitet, und, wenn er auch oft sich als einen Possenreißer zeiget, bisweilen auch als ein nachdenkender, sehr verständiger, ernsthafter und patriotischer Bürger erscheinet, der seine Zuhörer zwar meistentheils blos belustiget, bey Gelegenheit aber ihnen bald ernsthaft, bald beißend große Wahrheiten sagt. Sein Ausdruk ist durchgehends den Sachen höchst angemessen: im Lustigen ungemein launisch, und mit so viel Originaleinfällen durchflochten, daß man fast unaufhörlich dadurch überrascht wird. Was kann lustiger seyn, als Folgendes, aus dem Prolog des Poenulus?

Silete

a) Daß die Stücke des Plautus aus griechischen Stücken gezogen worden, steht nicht zu läugnen: aber daß Plautus die griechischen Verfasser in den Prologen insgemein nenne, ist ganz ungegründet; er nennet sie nur in wenigen, und kann sie nur in einigen nennen, — weil sieben keine Prologen haben.

Silete et tacete et animum advortite.
Audire jubet vos Imperator histricus,
Bonoque ut animo sedeant in subselliis
Et qui esurientes et qui saturi venerint.

Im Ernsthaften ist er gesetzt, kurz und nachdrüklich, obgleich ganz in dem natürlichsten Ton des gemeinen Umganges. Beyläufig bringet er sehr gute, bisweilen ganz fürtreffliche und einen scharfen Beobachter der Menschen und der Sitten anzeigende Denksprüche an. Diese nehmen oft die Form sehr ernsthafter Lehren, nicht blos für das Privatleben, sondern auch für die allgemeinen öffentlichen Sitten an. Was kann einer tugendhaften Frau anständiger seyn, als folgende Gesinnungen?

Non ego illam mihi dotem duco esse, quae dos dicitur:
Sed pudicitiam et pudorem, et sedatum cupidinem,
Deum metum, parentum amorem et cognatum concordiam:
Tibi morigera atque ut munifica sim bonis, prosim probis *).

Sehr fürtrefflich und höchst rührend ist die Art, wie in dem Perser ein junges Frauenzimmer ihren Vater, einen niederträchtigen Schmaruzer, von einer schimpflichen Handlung abzubringen sucht.

Quamquam res nostrae sunt, pater, pauperculae,
Modice et modeste melius est vitam vivere:
Nam si ad paupertatem admigrant infamiae,
Gravior paupertas fit, fides sublestior.

Als sie ihm die Schande vorstellte, in die er sich stürzen würde, er aber diese Vorstellung verachtete, sagt sie ihm:

Pater, hominum immortalis est infamia;
Etiam tum vivit, cum esse credas mortuam.

Und wie kann man nachdrücklicher und mit mehr Wahrheit von öffentlicher Rechtschaffenheit sprechen, als unser Verfasser in dieser Stelle thut? Einer bekommt auf die Frage:

— ut munitum muro tibi visum est oppidum?

diese Antwort:

Si incolae bene sunt morati, pulchre munitum arbitror.
Perfidia et peculatus ex urbe et avaritia si exulant,
Quarta invidia, quinta ambitio, sexta obtrectatio,
Septima perjurium — indiligentia — injuria — scelus: —
Haec nisi aberunt, centuplex murus rebus servandis parum est *).

Wir führen dieses blos zur Probe an; denn es wäre sehr leicht, eine große Sammlung von fürtrefflichen Denksprüchen und Lehren aus dem Plautus zusammen zu tragen.

Von der Dreistigkeit, mit der er die verdorbenen Sitten seiner Zeit angegriffen hat, kann folgende Stelle zeugen. Im Curculio erscheinet zwischen dem dritten und vierten Aufzug der Choragus, und sagt den Zuhörern, er wolle mittlerweile, bis die Personen wieder auftreten, den Zuschauern sagen, wo jede Art der Bürger, die sie etwa zu sprechen hätten, am gewissesten anzutreffen sey. Dann giebt er folgende Nachricht.

Qui perjurum convenire volt hominem, mitto in Comitium.
Qui mendacem et gloriosum, apud Cloacinae sacrum.

Dites

*) Amphitr.

*) Persae.

Ditis damnosos maritos sub Basilica
quaerito.
Ibidem erunt scorta exsoleta, quique stipulari solent.
Symbolarum Collatores apud forum piscarium.
In foro infimo boni homines, atque dites ambulant.
In medio propter canalem, ibi ostentatores meri.
Confidentes, garrulique et malevoli supra lacum,
Qui alteri de nihilo audacter dicunt contumeliam,
Et qui ipse sat habent, quod in se possit vere dicier.
Sub Veteribus, ibi sunt qui dant, quique accipiunt foenore,
Pone aedem Castoris, ibi sunt, subito quibus credas male.
In Tusco vico, ibi sunt homines, qui ipsi sese venditant; etc.

Man hat Ursache sich zu wundern, daß die neuern comischen Dichter den großen Reichthum jeder Art der comischen Schönheiten, der im Plautus liegt, sich so wenig zu Nutze gemacht haben. Ich kenne außer dem Aristophanes keinen Dichter, der die vim comicam nach allen ihren Wendungen so sehr in seiner Gewalt gehabt, als dieser.

Dabey dürfen wir aber seine Fehler nicht verschweigen. Nicht ohne Unwillen siehet man, daß er sich bisweilen bis zum Possenreißer erniedriget, der sich die unanständigsten Dinge erlaubt, und die Schaubühne als einen Ort ansieht,

Ubi lepos, joci, risus, vinum, ebrietas decent *).

Sogar mitten im Ernst, und wo es völlig widersprechend ist, treibt er bisweilen den Narren. Ich will nur ein einziges Beyspiel davon anführen. Ein junger Mensch sucht ein Mädchen, das er liebet, von dem Sclavenhändler, dem sie gehört, loszukaufen. Dieser war mit einigen Sclavinnen, darunter jenes Mädchen war, zu Schiffe gegangen, hatte Schiffbruch erlitten, und das Mädchen hatte sich gerettet, und sich in einen an der Küste liegenden Tempel der Venus, als in eine sichere Freystadt begeben. Hier will der Sclavenhändler sie mit Gewalt von der Statue der Göttin wegreißen. Der Knecht des verliebten Jünglings kommt dazu, erstaunet über die Gottlosigkeit des Sclavenhändlers u. s. w. Er sucht eine seinem Herrn so wichtige Person zu retten, und wendet sich deshalb an einen nahe am Tempel wohnenden Alten, den er um Hülfe und Beystand anruft. Die Situation ist hier völlig ernsthaft; besonders aber ist der Alte, dessen Hülfe hier dem Knecht nöthig war, eine wichtige Person, die er nothwendig in sein Interesse ziehen muß. Und nun — man begreift nicht, wie so etwas Unsinniges dem Plautus hat einfallen können — mischt dieser Bube in die Rede, wodurch er den Alten zu seinem Beystand ruft, die ärgsten Possen und niedrigsten Spöttereyen gegen den Alten selbst, den er gewinnen will.

Te oro et quaeso, si speras tibi
Hoc anno multum futurum sirpe et laserpitium.
Atque ab lippitudine usque siccitas ut sit tibi.

In diesem abgeschmakten Ton fährt er, als ein leibhafter deutscher Hanswurst, eine ganze Weile fort, ehe er seinen Antrag würklich eröffnet.

Ueberhaupt sind des Plautus Comödien bey allen Schönheiten voll Fleken, womit sein comischer Muthwillen sie bespritzt, und die er abzuwischen sich nicht die geringste Mühe gegeben hat; vermuthlich, weil er sie zur Belustigung des Pöbels brauchen konnte. Da seine Stüke insgemein griechischen Inhalts sind, er aber

*) Pseudol. Prolog.

aber sich die Mühe nicht genommen, die Einheit des Charakters zu beobachten, so geschieht es nicht selten, daß man den Areopagus und das Capitolium zugleich im Gesichte hat, zugleich in Rom und in Athen ist. Um die Beobachtung des Ueblichen bekümmert er sich eben so wenig, als jener Mahler, der in dem Gemählde von dem Einzuge Christi nach Jerusalem, die Eselin mit einer Dete behängt hat, worauf die Wapen der dreyzehn Schweizer Cantone gestikt waren. In seinem Amphitruo wird einer Geldsorte gedacht, die unter Philipp, Alexanders Vater, aufgekommen ist. Bisweilen läßt er den Schauspieler mitten im Spiel plötzlich die Maske wegnehmen, und ihn aus einem Jupiter, oder Merkur, den er vorstellt, zum Comödianten werden. Ungereimtheiten von dieser und mehr Arten kommen häufig beym Plautus vor. Dessen ungeachtet wäre jede einzele seiner Comödien schon hinreichend, uns einen hohen Begriff von seinen Talenten für die comische Bühne zu geben.

* * *

Die Ed. pr. des Plautus (†3820) ist, cura Georg. Alexandrini Merulae, Ven. 1472. f. die zweyte, Tarv. 1482. f. erschienen. Die erstere, correctere ist von S. Carpentarius, Lugd. 1513. 8. Eine bessere von Nic. Angelius, Flor. 1514 und 1522. 8. Noch größere Verdienste haben die von Joach. Camerarius, Basel 1551 und 1558. 8. die von Dion. Lambinus und Joh. Helius, Par. 1577 und 1587. f. die von Jan. Gruterus 1592. (die erste, worin die Stücke in Acte und Scenen abgetheilt sind) endlich die von Friedr. Taubmann, Frankf. 1605. 1612. 1621. 4. (besonders die zweyte) Von Ph. Pareus, Frankf. 1610. 1641. 8. Von Frdr. Gronov, Amst. 1684. 8. (b. A.) Von Ernesti, Leipz. 1760. 8. Glasg. 1763. 8. 3 Bde. Der darin enthaltenen Stücke sind zwanzig (obgleich der Dichter deren weit mehrere geschrieben hat, und auch die Nahmen verschiedener auf uns gekommen sind. S. Fabr. Bibl. lat. I. 14.) als: 1) Amphitruo (übers. in das Ital. von Pand. Colonutio, Ven. 1530. 8. Von Mauro Sellori, Rom 1702. 8. Fabricius gedenkt in seiner Bibl. lat. I. S. 6. noch einer von Piet. Piareta. Uebrigens ist das Lustspiel des Lud. Dolce, Il Marito, Ven. 1545 und 1560. 8. eine Nachahmung dieses Stückes; und die Novelle, Geta e Birria, (l. l. et a.) 8. Ven. 1516. 8. aus 286 Stanzen bestehend, aus diesem Stücke gezogen. In das Spanische, von Fr. Villabolos, Zar. 1515. 8. von Perez de Oliva, in seinen Werken, (Cord.) 1584. 4. Im Französischen ist die Nachahmung des Moliere bekannt; auch Rotrou hat unter dem Titel, Les Sosies, 1616 eine Nachahmung davon gegeben; und J. Muschinot hat das Stück in s. Poes. div. . . Brug. 1500. 4. Mde. Dacier, Par. 1683. 12. übersetzt. Deutsch, von Wolf Spangenberg 1608. 8. Englisch, von Echard, L. 1694. und von Th. Cooke, 1746. 12. welcher den ganzen Plautus übersetzen wollen. Nachgeahmt von Dryden.) 2) Asinaria (die Eselskomödie. In das Ital. zweymahl, Ven. 1514. 8. und von Brunamotti. Im Deutschen hat Joh. Burmeister, Lüneb. 1625. 8. eine sonderbare, auf die Geschichte von den Vorhäuten der Philister, gegründete Nachahmung davon gegeben. 3) Aulularia (der Geldtopf. Ital. von C. Mar. Maggi im 1ten Band seiner Comedie e Rime, Mil. 1701. 12. 2 Bd. Von Lor. Guazzesi, Fir. 1747. 8. 1750. 8. Von einem Ungen. Pisa 1763. 4. In das Deutsche von Joach. Greff, Magd. 1535. 8. Von M . . . (Kayser) Zelle 1743. 8. nebst Text. Von Steffens, ebend. 1765. 8. und in Schirachs Magazin. Moliere hat seinen Avare daraus gezogen. 4) Captivi (die Gefangenen; im Französ. nachgeahmt von Rotrou 1638. Uebersetzt von einem Ungen. Par. 1666. 12. Von P. Coste, Par. 1715. 8. Deutsch, von Mart. Hoyneccius 1582 und im 2ten St. der Beytr. zur Historie und Aufnahme des Theaters, Stuttg. 1750. 8. und von Lipsius,

Lipsius, Schmalk. 1768. 8. Ueber das Stük selbst findet sich eine Abhandl. in dem 13ten Bd. der Hist. crit. de la Republ. des lettres, und in den Nouv. de la Rep. litt. J. 1716. ein Brief von LaCoste; eine Critik in dem 5ten St der oben angeführten Beyträge.) 5) Curculio (die zwey ersten Acte deutsch. im 71ten Stück der Neuen Erweiterungen) 6) Casina (Ital. von Gir. Berrardo, Ven. 1530. 8. Der arme Berrardo hat sich in der Anweisung der vornehmsten Bücher in allen Theilen der Dichtkunst, S. 507. in das Wörtchen Suddetto (der Vorhergenannte) müssen verwandeln lassen, wahrscheinlich, weil Bertram, in s. Entwurf einer Geschichte der Gelahrtheit, I. S. 278 wo er diese Uebersetzung nach der von der Mostellaria eben dieses Verfassers anzeigt seiner Gewohnheit, in der Sprache zu schreiben, aus welcher er Bücher anführet, gemäß, hinzu gesetzt hat, dal Suddetto.) 7) Cistellaria (das Kästchen.) 8) Epidicus (Einzeln gab das Stück Andr. Wille, Erfurt 1604. 8. heraus. Ital. von Rin. Angellieri Alticozzi, Fir. 1749. 4 Französ. von Mde. Dacier, Par. 1683. 12. Englisch, von Lawr. Echard, Lond. 1694. 8. 9) Chrysalus s. Bacchides (Ital. von Lud. Domenichi, Flor. 1563. 8. Ven. 1626. 12. Deutsch von Albr. v. Eybe, Augsb. 1518. 4. und bey dem Buche Schimpf und Ernst, Frkt. 1550. f.) 10) Phasma s. Mostellaria (das) Gespenst; Ital. von Gir. Berrardo, Ven. 1530. 8. Nachgeahmt von Addison in s. Gespenst mit der Trommel, und von Regnard in Le retour imprevu.) 11) Menaechmus (Ital. von einem Ungenannten, Ven. 1528. 8. Von Giac. Vincioli, unter dem Nahmen von Nico Grito, Perugia 1739. Rin. Angel. Alticozzi, Trissino, Porta, u. a. m. haben sie im Ital. nachgeahmt. Uebrigens wurde dieses Stück bereits im J. 1486 zu Ferrara Italienisch vorgestellt. S. Rer. Ital. Script. Bd. 24. Col. 278. Spanisch, Antw. 1555. 8. vermuthlich von Gonz. Perez. Französ. Mannichfaltig nachgeahmt, als von Rotrou, Regnard, u. a. m. Englisch, von einem Ungenannten W. Lond. 1695. 4. (Bey dieser Gelegenheit will ich bemerken, daß, dem Warton (Hist. of Engl. Poet. 2. S. 363. zu Folge, bereits im J. 1520 ein Stück des Plautus, in einer englischen Uebersetzung aufgeführt, und dadurch das Drama der Alten in England gleichsam eingeführt worden; allein der Nahme des Stückes ist mir nicht bekannt.) Deutsch von Albr. v. Eybe, Augsb. 1518. 4. und bey Schimpf und Ernst, Frft. 1550. f. 1557. 8. Von L. Lipsius, Schmalkalden 1768. 8.) 12) Pyrgopolinices s. Miles gloriosus (Ital. von Angel. Carmeli, unter dem Nahmen Lacermi, mit einem lat. Commentar und dem Text, Ven. 1742. 4. Spanisch, Antw. 1555. 8. vermuthlich von Gonz. Perez. Französ. mehr übersetzt, als nachgeahmt von Jean de Baif, in s. Jeux. Par. 1573. 8 von einem Ungen. Par. 1659. 4. 13) Der Kaufmann. (Der englische Kaufmann des Colmann hat nur dem Titel nach Aehnlichkeit mit dem Stücke des Plautus.) 14) Pseudolus (Ital. von Gius. Torelli, Flor. 1765. 8. Deutsch, sehr auslassend, im 1ten Bd von Hrn. Schmidts Biographie der Dichter. 15) Poenulus (Ital. von einem Ungen. Ven. 1530. 8. 16) Die Perserin. 17) Rudens (das Schifseil; einzeln, mustermäßig herausg. von F. W. Reiz, Lips. 1789. 8. Ital von Greg. Redi, im 2ten Th. seiner Werke, und nachgeahmt von Lud. Dolce in seinem Ruffiano, Ven. 1560. 12. Französ. von Mde. Dacier, Par. 1683. 12. Engl. von Lawr. Echard, Lond. 1694. 8. Deutsch, im 2ten Th. von Goldhagens Anthologie, Brandenb. 1767. 8 und von L. Lipsius, Schmalk. 1768. 8.). 18) Stichus. 19) Trinummus (der Dreyling; Ital. von Rin. Angel. Alticozzi; Deutsch, im 2ten Th. von Goldhagens Anthologie, und von L. Lipsius, Schmalk. 1768. 8. Nachgeahmt von Destouches und Lessing in dem Schatze.) 20) Truculentus (der Grobian, nur Fragment.). —

Ausser den bereits angeführten Uebersetzungen der einzeln Stücke, ist Plautus vollständig in das Französische dreymahl

mahl übers. von Mich. Marolles, Par. 1658. 8. 4 Bd. Von Heinr. Phil. de Limiers, Amst. 1719. 12. 10 Bd. mit Weglassung der von H. Coste und Mde. Dacier übersetzten Stücke. Stichus und Trinummus sind in Versen. Von Nic. Gueudeville, Leiden 1719. 12. 10 Bd. In das Englische von Bonnel, Thornton und Warner, Leipz. 1767-1773. 8. 5 Bd. in reimfreye Verse. Im Deutschen haben wir Lustspiele nach dem Plautus, Leipz. 1774. 8. von Joh. Mich. Lenz (die Aussteuer nach der Aulularia, die Entführungen nach dem Mil. glor. das Väterchen, nach der Asinaria; die Buhlschwester nach dem Truculentus; und die Türkensclaven nach dem Curculio.) Und ausser den, einzeln angeführten Stücken, ist der 1te Th. einer neuen Uebers. Berl. 1784. 8. erschienen. —

Erläuterungsschriften: Adversus Calumniatores Plauti Diss. Auct. Franc. Flor. Sabinus, Basil. 1540. 8. — Bey der Ausgabe des Dichters von J. Camerarius, Bas. 1558. 8. findet sich von dem Herausgeber eine Differt. de carminibus comicis. — De Plautinor. Carminuum ratione libel. Auct. Andr. Alciati, bey der Ausg. des Plautus, Basel 1568. 8. und bey den Eruditor. aliquot viror. de Comoed. et comic. versibus Commentat. . . ebend. in eben dem Jahre. — In eben diesem Werke finden sich, ausser einigen, die Comödie überhaupt betreffenden Schriftchen, noch des zuletzt genannten Schriftstellers Lex. voc. Plautinar. des J. Camerarius Annotat. in Plauti Comoed. des Adr. Turnebus Observat. in Plautum, aus s. Adversar. u. a dergl. m. — De Plauti Latinitate scripf. Henr. Stephanus. Par. 1578. 8. — Ad Horatii, de Plauto et Terent. Judicium, Differt. von Dan. Heinsius, bey s. Ausg. des Terenz, Amstel. 1618. 12. so wie bey dem Westerhofschen und Zeunischen Terenz. — Benedict. Floretti hat in seinen Progimnasmi poetici, Fir. 1620 u. f. 4. 5 Bd. verschiedene, den Plautus betreffende Progr. als I. 25. S. 93. (Ausg. v. 1695.) II. 30. 31. 32. S. 76 u. f. III. 143. S. 395 u. f. IV. 21. 22. 23. S. 62 u. f. V. 22. 23. S. 109. Diese (aber ich weiß nicht, ob alle?) übersetzte Janus Pamelius in das Lateinische, und Phil. Pareus fügte sie s. Commentar. de particulis lat. linguae, Frcft. 1647. 12. unter dem Titel, Apologia pro Plauto opposita saevo judicio Horatiano et Heinsiano bey. (S. Fabr. Bibl. lat. I. S. 25.) Lessing, in seiner Lebensbeschreibung des Plautus (Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters S. 33. N. 5.) und Hr. Schmidt in seiner Anweisung der vornehmsten Bücher in allen Theilen der Dichtkunst S. 507. führen diese Apologie als besonders, und ursprünglich lateinisch von Bened. Floretti geschrieben, an; auf diese Art kenne ich sie nicht. — Ph. Parei De metris comic. ac praecipue Plautinis, Comment. Method. Frcft. 1638. 8. — De vita ac scriptis Plauti, Terentii . . . . Diatr. Casp. Sagittarii, Alt. 1671. 8. — Lectiones Plautinae hab. a Io. Fr. Gronovio, Amstel. 1740. 8. — Mehrere Schriften dieser Art, welche, zum Theil, von den verschiedenen Herausgebern schon benutzt worden, sind in Fabr. Bibl. lat. I S. 23. Lips. 1773. 8. verzeichnet — Histor. latinor. majoris nominis Poetar. Spec. I. de M. A. Plauto, et Publ. Terentio Afro, Auct. I. A. Rieger, Frieb. 1760. 8. —

Das Leben des Plautus findet sich in Greg. Gyraldi Vit. poetar. S. 884. Bas. 1545. 8. In Crusius Lebensbeschr. Röm. Dichter Bd. 2. S. 303. deutscher Uebersetzung. In den Beyträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters, Stuttg. 1750. 8. S. 14. und in Hrn. Schmidts Biographie der Dichter. — Die Urtheile mehrerer Litteratoren über ihn sind von Baillet, in s. Jug. des Sav. Art. 1134. Bd. 5. Th. 2. S. 18. Amst. 1725. 12. gesammelt worden. — —

## Plinthe.

(Baukunst.)

Ein platter Untersatz, der die Grundlage entweder eines ganzen Gebäudes, oder irgend eines andern, auf einem Fuße stehenden Theiles macht. In der im Artikel Ganz*) befindlichen Figur 2. ist der Untersatz des Gebäudes die Plinthe, und in der im Artikel Attischer Säulenfuß**) befindlichen Figur ist der Untersatz a. die Plinthe. Der Name kommt von einem griechischen Wort, das eine Platte von Ziegelstein, eine Fliese von gebrannter Erde bedeutet, weil dergleichen Platten unter die Füße der Säulen gelegt wurden. Jeder aufrechtstehender Körper muß einen Fuß haben†), und der unterste Theil des Fußes ist die Plinthe, die aber oft, wie in den meisten Häusern, wenn sie etwas hoch ist, den Fuß selbst vertritt. Nicht nur, was die Römer Plinthus, sondern auch was die Italianer Zoccolo, die Franzosen Zocle, das ist, die Sohle nennen, wird durchgehends von unsern Baumeistern Plinthe genennt.

Man trifft die Plinte als einen nothwendigen Theil an, unter ganzen Gebäuden, an denen sie den Fuß vorstellt; unter Postamenten und Säulenfüßen, wo sie die Fußsohle vorstellt; unter Posten und Pfeilern, deren Fuß sie ausmacht; und unter Dokengeländern, unter denen sie eine durchgehende allgemeine Unterlage vorstellt. Es ist ein wesentlicher Fehler, wenn einem Hause die Plinthe fehlet, und die Mauern unmittelbar auf der Erde stehen; weil auf diese Weise dem ganzen Gebäude sein unterstes Ende fehlet ††).

*) II Th. S. 291.
**) I Th. S. 220.
†) S. Fuß. II Th. S. 283.
††) S. Ganz.

## Poetisch; Poetische Sprache.

Poetisch nennt man jede Sprache, deren Art, oder Charakter sich zum Gedicht schikt. Eine poetische Phantasie, ein poetischer Einfall, ein poetischer Ausdruk. Wir haben in verschiedenen Artikeln dieses Werks den poetischen Charakter, mancherley Eigenschaften und Gegenstände betrachtet; als z. B. das poetische Genie, den poetischen Stoff, die poetische Behandlung eines Stoffes und dergleichen. Dieser Artikel ist der Betrachtung der poetischen Sprache gewidmet, dem, was die französischen Kunstrichter poesie du stile nennen.

Man sieht überhaupt, daß sowol der dauernde Gemüthscharakter, als der vorübergehende launige oder leidenschaftliche Zustand des Menschen, einen merklichen Einfluß auf seinen Ausdruck und seine Art zu sprechen haben. Wie also die Sprache eines spaßhaften Menschen im Ausdruk und in den Wendungen etwas von diesem Charakter hat, so bekommt sie auch durch das poetische Genie überhaupt, dann besonders durch die Art der Laune, oder der Begeisterung, darin der Dichter sich jedesmal befindet, ein besonderes Gepräg, und wird zur poetischen Sprache.

Da überhaupt der Dichter sich alles stärker und lebhafter vorstellt, als andre Menschen, da seine feurige Einbildungskraft den leblosen Dingen selbst Leben giebt, so findet man in seiner Sprache auch diese Lebhaftigkeit und eine alles belebende Phantasie. Weil sein Gemüthszustand während des Dichtens etwas ausserordentliches hat, so hat es seine Sprache ebenfalls. Welcher Mensch würde in einer gemeinen und gewöhnlichen Gemüthsfassung sich, wenn er sagen wollte, er verlasse den großen Haufen derer, die nach Reichthum trach-

trachten, und begnüge sich mit dem höchst nothdürftigen, so außerordentlich ausdrüken, wie Horaz:

— Nil cupientium
Nudus castra peto, et transfuga divitum
Partes linquere gestio.

Wer, als ein in den höchsten poetischen Enthusiasmus gesetzter Mensch, würde, anstatt — Siehe! Cäsar, den man todt gesagt hatte, kommt siegreich aus Spanien zurüke — sich so feyerlich als Horaz ausdrüken:

Herculis ritu modo dictus, o plebs,
Morte venalem petiisse laurum
Caesar hispana repetit penates
Victor ab ora.

Es ist nicht wol möglich, jede Würkung des poetischen Geistes auf die Sprache anzuzeigen; sie kann sich auf jede Kleinigkeit derselben erstreken. Vielweniger lassen sich eigentliche Gränzen bestimmen, wo die gemeine Sprache aufhöret, und die poetische anfängt. Den eigentlichen förmlichen Vers rechnen wir nicht hieher; weil er aus überlegter Kunst entstanden ist, und weil die Sprache auch ohne ihn sehr poetisch seyn kann. Bisweilen würket der poetische Geist nur auf den Ton und den Gang der Rede, die ohne Veränderungen des Ausdruks, blos durch andere Ordnung vom Poetischen ins Prosaische kann heruntergesetzt werden. Folgende schöne Strophe.

Viel zu theuer durchs Blut blühender Jünglinge,
Und der Mutter und Braut nächtliche Thrän' erkauft,
Lokt mit Silbergeton ihn die Unsterblichkeit
In das eiserne Feld umsonst.

könnte mit Beybehaltung jedes Wortes, blos durch veränderte Stellung derselben in eine zwar edle, aber gar nicht poetische Prose verwandelt werden. Umsonst lokt ihn die Unsterblichkeit u. s. w. Nur die Ausdrüke Silbergetön und das eiserne Feld, müßten etwas herabgestimmt werden. Folgendes Beyspiel zeiget, daß, ohne ein einziges Wort zu verändern, eine schöne poetische Rede in eine völlig gemeine könne verwandelt werden. Niemand wird sagen, daß folgende Rede poetisch sey: Equidem rex, inquit, fatebor tibi cuncta, quaecumque fuerint vera; neque negabo me de gente argolica: hoc primum. Nec si improba fortuna finxit Sinonem miserum, finget etiam vanum mendacemque; und doch wird sie, durch andre Ordnung, ohne Veränderung einer einzigen Sylbe in eine schöne poetische Rede verwandelt.

Cuncta equidem tibi Rex fuerint quaecumque fatebor
Vera, inquit; neque me argolica de gente negabo
Hoc primum; nec si miserum fortuna Sinonem
Finxit, vanum etiam mendacemque improba finget *).

Andremale kommt zu der ungewöhnlichen poetischen Ordnung und dem empfindungsvollen Gang noch das hinzu, daß die Verbindungs- und Beziehungswörter vom Dichter übergangen werden, und daß dadurch seine Sprache poetisch wird, wie Folgendes, darin sonst kein Ausdruk, als das einzige Wort singen poetisch ist.

Der Liebe Schmerzen, nicht der erwartenden
Noch ungeliebten, die Schmerzen nicht;
Denn ich liebe, so liebte
Keiner! so werd ich geliebt!
Die sanftern Schmerzen, welche zum Wiedersehn
Hinbliken, welche zum Wiedersehn

Tief

*) S. Parrhasiana.

Tief aufathmen, doch lispelt
Stammelnde Freude mit auf!
Die Schmerzen wollt ich singen*).—

Durch gehörige Versetzungen, und Einschaltung der von dem Dichter übergangenen Verbindungs- und Beziehungswörter, könnte man diese recht pindarische Strophen in eine gute, gar nichts poetisches an sich habende Rede verwandeln.

Dieses sind die einfachesten, aber nicht die leichtesten Schritte zur poetischen Sprache. Man findet bey den erhabensten Odendichtern, als bey Pindar und Klopstok, nicht selten dergleichen Strophen, und doch liest man sie mit Entzükung, blos weil die Stellung und Verbindung der Wörter ihnen einen hohen poetischen Ton geben.

Andremale wird die Sprache durch Einmischung besonders ausgesuchter, sehr starker, oder sehr mahlerischer, oder auch blos mehr als gewöhnliche Veranstaltung anzeigender Wörter poetisch. Horaz führet folgende Stelle des Ennius an:

— Postquam discordia *tetra*
Belli *ferratos* postes portasque *refregit***).

in welcher die mit andrer Schrift gedrukten Wörter eine merkliche Bestrebung des Dichters, sich stark auszudrüken, anzeigen. Zum Beyspiel des Mahlerischen kann Folgendes dienen, das auch der Prosopopöie ungeachtet noch poetisch wäre.

Von des schimmernden Sees Traubengestaden her,
Oder, flohest du schon wieder zum Himmel auf?
Komm in röthendem Strale
Auf dem Flügel der Abendluft.
Komm und lehre mein Lied jugendlich heiter seyn,
Süße Freude, wie du! gleich dem beseelten
Schnellen Jauchzen des Jünglings,
Sanft, der fühlenden Fanny gleich*).

In diese Classe des Poetischen rechnen wir auch das blos Veranstaltete, da man gemeinen Wörtern und Namen durch Umschreibung, oder Beywörter, einen von der gemeinen Rede abgehenden Charakter giebt. Servius sagt: Amant poetae rem unius sermonis circumlocutionibus dicere, ut, pro Troja dicunt urbem Trojae: pro Buthroto, arcem Buthroti: sic pro Timaro Virgilius fontem Timari.

Zuletzt nimmt die poetische Sprache die lebhaftesten und leidenschaftlichsten Figuren, die kräftigsten und kühnesten Tropen, und die ungewöhnlichsten Wendungen der Sprache zu Hülfe. Der Ausdruk muß jede Sache, die die Einbildungskraft des Dichters gerührt hat, vergrößern oder verkleinern. Der Raum des Himmels wird jetzt zum Ocean der Welten, die Erde zum Tropfen am Eymer, und das Vergnügen fühlende Herz vergeht in Entzükung**). Leblose Dinge bekommen Leben und Handlung, und die reinesten Vorstellungen des Verstandes werden in körperliche Gegenstände verwandelt. Dadurch geschieht es, daß alle Gedanken in blos sinnliches Gefühl verwandelt werden.

An dieser poetischen Sprache erkennet man den wahren Dichter, und es scheinet daß schon Horaz darin das Wesen der Dichtkunst gesetzt habe †); und die Neuern erkennen eben deswegen eine prosaische Poesie, und eine poetische Prose. „Dieser Theil der Dichtkunst (die Poesie des Stils,) sagt ein scharfsinniger Kunstrichter, ist der wichtigste und zugleich der schwerste. Die Bilder



*) Klopstoks Ode an Cidli.
**) Serm. I. 4.

*) Klopstoks Ode an den Zürichersee
**) S. Klopstoks Ode, die Frühlingsfeyer.
†) Serm. I. 4. 40. 62.

zu erfinden, welche das, was man sagen will, schön mahlen; den eigentlichen Ausdruk zu treffen, der dem Gedanken ein fühlbares Wesen giebt: dieses (nicht der Reim) ist die Kunst, wozu ein göttliches Feuer nöthig ist. Ein mittelmäßiger Kopf kann durch langes und genaues Nachdenken einen regelmäßigen Plan machen, und seinen Personen anständige Sitten geben: aber nur der, welcher zur Kunst gebohren ist, kann seinen Vers durch Dichtung und Bilder beleben *)."

Es ist zwar das allgemeine Genie aller Menschen, daß sie Gedanken und Begriffen, um sie recht zu fassen, ein körperliches Wesen geben, und in sofern sind wir alle, nur den abstrakten Philosophen ausgenommen, Poeten. Aber nicht jeder hat Genie, Lebhaftigkeit und Reichthum der Phantasie, Richtigkeit des Gefühls genug, seine Gedanken mit solchen Körpern zu bekleiden, die sie zugleich in der genauesten Aehnlichkeit oder Wahrheit, und größten Klarheit und Lebhaftigkeit vorstellen. Dieß ist den vorzüglichen Genien, die dann eigentlich Dichter genennet werden, vorbehalten.

Der Vollkommenheit der poetischen Sprache ist es zuzuschreiben, daß Gedanken, die wir selbst tausendmal auch schon gedacht haben, uns so inniglich ergötzen, wenn wir sehen, wie neu und wie vollkommen sie der Dichter eingekleidet hat: wenn wir neue und unerwartete, doch höchst richtige Aehnlichkeiten zwischen dem Geistigen und dem Körperlichen wahrnehmen, die nur der feineste Scharfsinn entdeken, und der beredteste Mund ausdrüken konnte. Die poetische Sprache ist es also, die uns in den Gedichten am meisten reizt.

Aber wir müssen nicht vergessen, anzumerken, daß das Poetische der Sprache nur das Kleid der Gedanken sey, dessen nur die Gedanken, die in ihrer nakenden Gestalt nicht genug ästhetische Kraft hätten, bedürfen; daß die Vorstellungen, die ohne diesen poetischen Schmuk Lebhaftigkeit genug haben, auch ohne Poesie der Sprache poetisch sind; daß insonderheit die Sprache eines innigst gerührten Herzens, der geradeste einfacheste Ausdruk starker Empfindungen, diesen Schmuk verschmähen. Wo schöne Gesinnungen, starke Empfindungen, oder auch wahre Machtsprüche der gemeinen Vernunft stehen, bewegen sie für sich selbst, auch in dem einfachesten Ausdruk, hinlänglich. Darum ist eine blumenreiche, oder sonst poetische Sprache bey Aeußerung der Empfindungen oft sehr nachtheilig, und allemal unnatürlich. Und wo man an sich große Gegenstände zu beschreiben hat, da darf man nur auf gute Anordnung und richtige Zeichnung sehen; das Feine des Colorits thut wenig dabey.

* * *

Von dem Poetischen, oder der Poetischen Sprache, handeln besonders: L. Racine in dem 3ten Kap. der Reflex. sur la poesie, Oeuvr. T. 3. S. 81 u. f. Par. 1747. 12. — Batteux in seiner Einleitung S. 201. der d. Uebers. 4te Aufl. — Marmontel, im 4ten und 5ten Kap. des ersten Theils seiner Poet. franc. S. 94 u. f. Par. 1763. 8. — Newbery in s. Art of poetry on a new plan, Lond. 1762. 8. Bd. I. Kap. 6. S. 41. — Hr. Engel im 1ten Hauptst. seiner Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten. — S. übrigens den Art. Ausdruck S. 189.

## Politisches Trauerspiel.

Wir wollen unter diesem Namen von einem Drama von besonderer Art sprechen, das nicht eigentlich für die Schaubühne gemacht ist, son-

*) Du Bos Reflexions etc.

sondern gewisse merkwürdige Vorstellungen und Begebenheiten aus der Geschichte dramatisch behandelt. Wir finden zwar schon unter Shakespears Werken Stüke, die einigermaaßen dahin können gerechnet werden; weil er nicht nur den Stoff aus der Geschichte seines Landes genommen, sondern ihn auch ohne Rüksicht auf die gemeinen Regeln der Schaubühne, politisch behandelt hat. Doch ist, so viel ich weiß, der berühmte Präsident Henault der erste, der das politische Trauerspiel, als eine ganz besondere Gattung des Drama, das mehr zum Lesen, als zur würklichen Vorstellung dienen sollte, behandelt hat.

Ich will mich die Mühe nicht verdrießen lassen, mit dieses berühmten Mannes eigenen Worten zu erzählen, wie er auf diese besondere Art des Drama gekommen ist *).

„Die Geschichte, sagt er, hat diesen großen Mangel, daß sie blos erzählt; da man doch gestehen muß, daß dieselben Begebenheiten, die sie vorträgt, wenn man die Handlung selbst sähe, ganz andere Kraft, und insonderheit ungleich mehr Klarheit für die Vorstellungskraft haben würden. Als ich Shakespears Tragödie, Heinrich VI. sah, war ich begierig, die ganze Geschichte dieses Prinzen in derselben wieder zu lernen — ich las Shakespears Stük, um die vielfältigen schnell auf einander folgenden und einander oft ganz entgegenstreitenden Begebenheiten desselben mir recht lebhaft vorzustellen — ich fand jede beynahe in richtiger Ordnung der Zeit; ich sahe die Hauptpersonen derselben Zeit in würklicher Handlung begriffen, die vor meinen Augen vorfiel; ich erkannte ihre Sitten, ihre Interessen, ihre Leidenschaften: sie selbst unterrichteten mich davon — da dachte ich: warum ist unsre Geschichte nicht eben so geschrieben, und warum hat noch Niemand diesen Einfall gehabt?“

Nachher merkt er sehr richtig an, daß die Tragödie nach der gewöhnlichen Form, da sie nur eine einzige und kurze Handlung vorstellt, wie das historische Gemählde, uns nicht hinlänglich genug über die wichtigsten Punkte der Geschichte unterrichten kann. Daraus schließt er endlich, es sey vernünftig, eine Gattung zu versuchen, darin die Vortheile der Geschichte und der Tragödie vereiniget seyen. Er unternahm es, und so entstund sein politisches Trauerspiel Franz II. König von Frankreich. Aber keiner seiner Landsmänner, die doch so ämsig für die Schaubühne arbeiten, ahmte ihm hierin nach.

Vor einigen Jahren kamen in Deutschland verschiedene dramatische Werke, unter dem Titel politischer Trauerspiele heraus, davon die meisten unsern Bodmer zum Verfasser hatten. Ob sie nun gleich keine günstige Aufnahme erfuhren, und in einigen kritischen Schriften derselben Zeit, deren Verfasser es sich zur Maxime scheinen gemacht zu haben, den Vater der wahren Critik in Deutschland zu verspotten, so gar verhöhnt wurden: so haben doch verschiedene Kenner ihren Werth, einiger darin vorkommender, in der That unnatürlicher Ausdrüke ungeachtet, nicht verkennt. Sie sahen, daß dieses Trauerspiel, als eine besondere Gattung, sehr schiklich könnte gebraucht werden, wichtige, politische und patriotische Gemählde, die zu groß und zu weitläuftig sind, nach den Regeln des eigentlichen Schauspiels behandelt zu werden, so vorzustellen, daß sie weit mehr Leben bekommen, und weit größere Würkung

*) Folgendes ist aus der Vorrede, zu dem Trauerspiel François II. Roy de France en cinq Actes. genommen.

kung thun würden, als wenn man sie blos historisch vorstellte. Aus diesem Grunde schien mir diese Gattung auch hier einen besondern Artikel zu erfodern. Diesen würde ich auch ausgearbeitet haben, wenn nicht ein mir unbekannter Kenner darin zuvorgekommen wäre. Dieser hat mir vor einigen Monaten einen besondern Aufsatz über diese Materie zugeschikt, den ich hier, weil er mir die ganze Sache in ihr eigentliches Licht scheint gesetzt zu haben, ganz einrüken werde.

Es trifft sich gerade zu der Zeit, da dieser Aufsatz der Presse soll übergeben werden, daß mir ein neues Drama gerade wie Henault es wünschet: Götz von Berlichingen, in die Hand kommt, dessen Verfasser, durch die That selbst, zeiget, daß er das politische Drama einer genauen Bearbeitung würdig hält. Vermuthlich wird diese neue Erscheinung, die bey allen ihren Fehlern viel vortreffliches hat, da sie von einem unbekannten Verfasser kommt, gegen den wol noch Niemand eingenommen ist, eine nähere Beleuchtung der ganzen Art veranlassen. Hier ist der vorher erwähnte Aufsatz.

„Die Griechen haben ihr Theater für das Werkzeug gebraucht, das Volk in den Empfindungen von dem Werthe popularer Grundsätze und Rechte zu unterhalten. In Staaten, wo die Gemeinen so grossen Antheil an der Regierung nahmen, war nichts bequemer zu diesem Ende. Da die Rechte des Staats die Rechte des Volks waren, so erfoderte die gesunde Politik, daß es dieselben sich in dem lebhaftesten Lichte vorstellete, und sein ganzes Herz damit erwärmete.

Auf dem Theater der Staaten, in welchen die Wohlfahrt und das ganze Schiksal der Nation Einem oder Wenigen überlassen ist, wo die Mittel das Volk glüklich zu machen Staatsgeheimnisse sind, die in dem Cabinette verschlossen bleiben, schien es nicht allein überflüßig, sondern gefährlich, und dem unbedungenen Gehorsam zuwider, daß den Gemeinen Neigung zu Regierungsgeschäfften eingepflanzt, oder ihnen hohe Gedanken von popularen Vorzügen eingepräget würden. Darum haben die Genien, die für solche Schaubühnen schrieben, die Nationalabsichten und Gesichtspunkte verlassen, und sich mit persönlichen Angelegenheiten abgegeben.

Wo sollen wir in unsern Zeiten unter den freyesten Staaten denjenigen suchen, der das republikanische Naturell der griechischen habe; der seine Landesrechte mit dem Ernste und dem Eifer zu Herzen nehme, welche wir bey den Alten bemerken? In größern Republiken findet man ein Schauspiel von Nationalabsichten, von Staatsbedürfnissen und öffentlichen Geschäften, wo nicht mit Gefahr für die Regierung begleitet, doch schwerfällig und nicht unterhaltend; in kleinern und bedürftigen hat man billig Bedenken, Schaubühnen zu eröffnen, die mit der Sparsamkeit, mit der Einfalt der Sitten, und der Arbeitsamkeit, die hier nothwendige Tugenden sind, sehr schlecht zusammenstimmen.

Man hat gesagt, einige Staaten von popularer Regierungsart, haben die Schaubühne der Franzosen verworfen, weil sie die Liebe zur Monarchie einpflanze. Ich sehe von dieser Seite keine Gefahr. Die französischen Stücke fallen gemeiniglich auf persönliche Leidenschaften der Protagonisten, und nicht auf allgemeine des Monarchen oder der Monarchie. Sie heften die Aufmerksamkeit nicht auf den Staat, son-

sondern auf jeden besondern Gegenstand. Sie zerstreuen das Gemüth, und nehmen den Privatmann, nicht nur aus den nationalen, sondern selbst aus den bürgerlichen und wirthschaftlichen Empfindungen und Geschäfften heraus. Und dieses ist schon genug, die Republiken davon abzuschreken, wiewol eben deswegen der Monarch sie empfehlen mag.

Aber Schauspiele, die in dem Hauptttone der griechischen für freye Staaten verfasset sind, in welchen die großen Angelegenheiten der Staaten behandelt werden, die Erhaltung oder der Untergang des Staates, der populare Geist, das Aufnehmen oder Verderben der Sitten, die Landesgesetze — solche Schauspiele werden immer in den heutigen Republiken die Dienste thun, die sie in den alten gethan haben. Es wäre unglüklich, wenn man es sich daran mangeln ließe, weil die theatralische Vorstellung allzukostbare Zurüstungen erfordert, und zu viel Zerstreuungen verursachet. Lasset uns die lebhafte Vorstellung, die vom Schauen entstehet, beyseite setzen; immer wird das Drama noch ganz brauchbar bleiben, Patriotisme, Naturrechte, Staatsbegriffe, populare Empfindungen, einzuprägen, wenn man sich gleich einschränket, für den stillen Leser zu schreiben, der in einer Erholungsstunde an dem Pulte sitzet; wenn man gleich die Leser selbst entbehret, welche für den Ernst der öffentlichen Geschäffte, der Staatssorgen, zu bequem oder zu flüchtig sind.

Wenn bey der lebendigen Vorstellung auf der Schaubühne die Würkung der Schauspiele nicht sehr geschwächt werden muß, so braucht es eine außerordentliche Kunst, zu verhüten, daß die Täuschung nicht unterbrochen werde. Wie leicht wird sie durch die ungeschikten Decorationen verdorben, besonders in unsern Theatern, die gegen die griechischen und römischen nicht viel besser als Quaksalberbühnen sind! Wie viel Arbeit hat nicht die Phantasie, wenn der Betrug nicht durch das ungriechische und unrömische Gewand, durch die Miene der Schauspieler, die man allzuvertraut kennt, durch die gemahlten Scenen, die Leuchter, den Vorhang, die Beyhelfer, die Oeillades der Schönen, die lauten Einfälle der Laune, oder der Cabale, aufgelöst werden soll! Da die Einbildung im Cabinet nicht so von allen Seiten überfallen wird, so kann sie sich mit ganzer Kraft in die Stellung der Personen hineindenken, ihre Miene und Gestalt sich bilden, und so kann sie öfters ergänzen, was die Schaubühne voraus hat.

Ein Drama, das keinen Anspruch auf die Schaubühne macht, hat den wichtigen Vortheil, daß es sich um den guten Ton und die Laune der Logen und des Parterre nicht bekümmern darf. Der Poet darf alle die kleinen Kunstgriffe verwerfen, welche nothwendig sind, diejenigen einzunehmen, die nur durch leichtsinnige Leidenschaften, durch schwindlichten Unsinn, durch abentheuerliche Begegnisse, sich einnehmen lassen. Er hat Episoden, zu sich gerissene Personen, Verwiklungen, gezwungene Zusammenkünfte, nicht schlechterdings nöthig: er darf warten, bis sie ungesucht aus der Geschichte hervorfallen.

Dieses Drama darf sich nicht mit Angst an die Einheit des Ortes und der Zeit binden, weil hier nicht so viel Dinge zusammenkommen, die den Betrug der Sinnen aufhalten. Die Phantasie hat in der Einsamkeit weniger Mühe, sich aus einem Zimmer ins andre zu begeben, sich vom Morgen zum Abend, vom heutigen Tage zum folgenden zu ver-

setzen. Hier ist nichts, was ihr entgegen arbeite. Der Dialog darf nicht so durchschnitten seyn, damit er lebhaft werde: er mag sich zur rechten Zeit ausbreiten, weil der Leser ruhiger, und seinen Gedanken überlassen ist.

Die Leser, die man diesem Drama wünscht, sind populare, patriotische Personen, in deren Gemüthern die Privattriebe durch die öffentlichen niedergedrukt sind. Der Poet hat dann aber nöthig, die Springfedern der Menschlichkeit, die Triebräder des gesellschaftlichen Lebens spielen zu lassen. Die Sringfedern, die in jedes absonderlichen Menschen Herzen liegen, die auf seine besondere Person würken, haben hier nur zufällig, und in der andern Hand statt.

In den Stüken, die für das Theater gewidmet sind, in welchen der Poet seine Personen mit dem Parterre und Logen empfinden und denken läßt, bekommt der Zuseher eben daher das Recht, über das Werk zu urtheilen. Das politische Schauspiel ist allein dem Urtheil derer unterworfen, die sich aus dem Staat und seinen Verhältnissen mit den Rechten der Nation, und den Mitteln die allgemeine Glückseligkeit zu befördern, eine Angelegenheit des Herzens und des Verstandes machen. Andern ist es eine fremde Provinz, in welche sie kein Recht haben, einzufallen.

Die Protagonisten in einem Drama, welches so große Angelegenheiten umfasset, wie die Nationalinteressen sind, müssen nothwendig starke Seelen seyen, die sich gegen allgemeine Vorurtheile, gegen Uebel, die unter hohem Schutze stehen, mit dem Muthe der heroischen Zeiten bewaffnen. Es sind Aristides, Epaminondas, Timoleon, Gracchus, die man in unsern Tagen für Stoiker und Fanatiker hält. Es braucht schon etwas von stoischer Seele dazu, den Fanatisme dieser Männer zu begreifen. Diese Begriffe sind für das Parterre Chimären. In diesem muß man nur Epikurer suchen. Die Erfahrung hat gezeigt, daß von den Tragödien dieser Art, die man sich erkühnt hat, auf den Schauplatz zu bringen, kaum eine wegen der Staatsinteresse etwas lebhaft gerührt hat; die Rührung entstand durch irgend eine absonderliche Person, welche der Poet gewußt hat, liebenswürdig oder verhaßt zu machen.

In einigen von Voltairens Trauerspielen hat ein allgemeines Interesse Platz; der Hauptton hat etwas größers, etwas andringenders, als man in Racinens und selbst in Corneillens Stüken findet. Der Standpunkt im Mahomed ist eine Umkehrung, die sich in den Staaten und den Religionen der Morgenländer zuträgt. In dem Chinesischen Weisen ist der Hauptpunkt der Untergang des ältesten Reiches. In dem geretteten Rom ist der Standpunkt selbst die Wohlfahrt einer Republik. Aber alle diese großen Gesichtspunkte sind für den gewöhnlichen Menschen so entfernte Dinge, daß sie nicht starken Eindruk auf ihn machen. Einer von den französischen Menschen hat es gerade zugestanden: „Was für großen Antheil, sagt er, soll ich an der Rettung Roms nehmen? einer Republik? wie weit her, wie unbekannt ist das! Mein Herz kennt nur die Personen in den Staaten. Die Staaten sind ihm nichts." Erinnern wir diesen Menschen, daß er das Vaterland ins Auge fassen müsse, so sagt er uns, das Vaterland sey nur ein schöner Name, und es ist viel, wenn er uns eingesteht, daß dieser Name nicht ohne allen Eindruk sey.

Der

Der Enthusiasmus in der Liebe macht auf dem Schauplatz große Eindrüke, weil er ein individuales Objekt hat, ein besonderes Interesse, welches eine Privatperson leicht zu ihrem eigenen macht. Vaterland und Rechte der Menschlichkeit sind zu fremde Dinge geworden, als daß man dafür in Leidenschaft gerathe.

Lasset uns zu den starken Seelen, die dem Staatsenthusiasmus unterworfen sind, die Männer zählen, die ihre Stärke zur Unterdrükung des Staates angewandt haben. Sylla, Cäsar, Catilina selbst mögen solche Seelen gehabt haben. Es giebt witzige Köpfe, die nur bey diesen berühmten Uebelthätern Stärke der Seele entdeken. Sie sehen bey Cicero nicht so viel davon, wie bey Augustus. Voltaire selbst hat dem Cicero sie in geringerm Grade gegeben, als er sie wirklich hatte. Aber wie viele Universitätsgelehrte schätzen nicht den Redner, der gegen Catilina geschrieben hat, höher als den Helden, der das Vaterland gerettet hat? —

Ich finde hier nothwendig anzumerken, daß die Leidenschaft, wenn sie gleich bey wahrhaft starken Seelen bis zum Enthusiasmus gestiegen ist, sich nicht in schwindlichte Entzükungen ergießt oder sich aus sich selbst verliert; in pectoribus cultae mentis ira considit, feras quidem mentes obsidet, eruditas praelabitur.

Kein Wunder, daß große Poeten sich nicht in den Sinn kommen lassen, in ihren tragischen Erschütterungen diese erhabenen Tugenden, welche die Staaten vom Untergange retten, in die Gemüther zu werfen! Was kann der Tragiker thun, sich einem Volk gefällig zu machen, bey welchem die Männer nichts loben dürfen, was nicht zu dem Kleinmuth der Weiber hinabfällt? Man müßte zuerst selbst eine große Seele haben, um nicht zu diesen hinunter zu steigen, und nicht Stüke zu schreiben, die man in den Lebenstagen des Dichters bewundert. Wer will schreiben, was man erst lange nach unserm Tode bewundert? Das Parterrre hat das Herz nur dazu biegsam, selbst zwischen den Scenen von Atreus, Fleuretten zu leiden.

Wer für solche Nationen schreibt, hat die Springfedern der Liebe schlechterdings nöthig: und wir sehen, daß die Poeten sie brauchen, nicht nur die verliebten Triebe durch kindische Verfeinerungen und metaphysische Zergliederungen in tändelndes Nichts aufzulösen, sondern sie auf einen Grad der Gewaltthätigkeit und des Unsinns zu erhöhen, daß sie zu den größten Uebelthaten, und zu den größten Heldenthaten führen. Sie lassen die Weiberliebe, und nicht die Vaterlandsliebe spielen, den Untergang von einem Staat abzuwenden, oder zu befördern. Der Staat ist immer die untergeordnete Angelegenheit.

Dialogen und Reden, in welchen berathschlaget, widerleget, moralisirt wird, sind ihrem Parterre unausstehlich; dieses ist das Anstößigste, was man im Euripides und im Sophokles findet. In Athen hatten Leute von allen Ständen und Lebensarten diese Tiraden mit angenehmen Nachdenken angehört, ohne Zweifel weil ihre Erziehung, ihre Staatsverfassung mehr kühles Geblüte, mehr Ernst und gesetztes Wesen in ihr Temperament gebracht hatte.

Wir müssen bekennen, daß Catos Tugenden nicht so beschaffen sind, daß sie sich einer weibischen Nation gefällig machen. Es fehlt ihnen an denen Grazien, welche dem Charakter und den Handlungen das Ansehen einer zwanglosen Leichtigkeit geben.

geben. Catos Tugenden sind durch die Erziehung und die Uebung nicht so tief in das Gemüth der Zuseher eingedrükt, daß die Leute sich in seinen Charakter versetzen, und sie für mehr als Kunst, für Geschenke der Natur ansehen könnten. Für heutige Seelen haben sie ein widriges zurükstoßendes Aussehen; sie sind aufgedunsen und übertrieben, ekig und steif. Dieser Mann erfüllte die Pflichten gegen den Staat mit so viel Eifer, daß man ihn nicht zu dem Consulat erheben durfte, aus Furcht, er möchte in diesem erhabenen Amte gar zu viel Gutes thun. Er sollte gewissen Grazien mehr geopfert haben, welche ihn gelehrt haben sollten, dem Laster sanfter und ehrerbietiger zu begegnen. Ohne Zweifel wäre er mit einer von Cäsars Grazien Consul geworden, und ausgelassene Begierden wären unter seinem Consulat so sicher gewesen, als unter Cäsars.

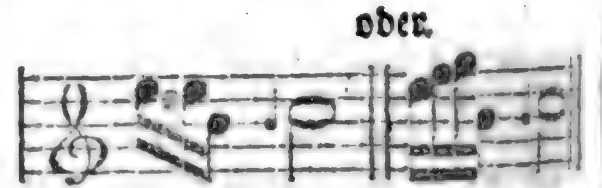
## Polonoise.

(Musik; Tanz.)

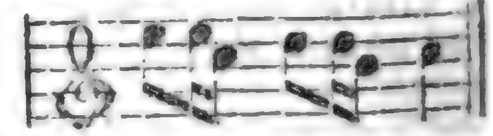
Ein kleines Tonstük; wonach in Polen der dortige Nationaltanz getanzt wird, das aber dort auch vielfältig in Concerten unter andern Tonstüken vorkommt. Es ist in $\frac{3}{4}$ Takt gesetzt, und besteht aus zwey Theilen von 6, 8, 10 und mehr Takten, die beyde in der Haupttonart, die immer ein Durton ist, schließen. Man hat in Deutschland Tanzmelodien, unter dem Namen Polonoisen, deren Charakter von den eigentlichen Polonoisen, so wie sie in Polen gemacht und geliebt werden, völlig verschieden ist; deswegen sie von den Polen gar nicht geachtet werden. Ich will den Charakter der wahren Polonoise, so wie er mir von einem geschikten Virtuosen, der sich lang in Polen aufgehalten hat, beschrieben worden, hieher setzen.

Die Bewegung ist weit geschwinder, als sie in Deutschland vorgetragen wird. Sie ist nicht völlig so geschwind, als die gewöhnliche Tanzmenuet; sondern ein Menuettentakt macht die Zeit von zwey Viertel eines Polonoisentaktes aus, so daß eine Menuet, deren erster Theil von 8, und der zweyte von 16 Takten wäre, einer Polonoise, deren erster Theil von 6, und der zweyte von 10 Takten ist, der Zeit nach gleich ist. Sie fängt allezeit mit dem Niederschlag an. Der Schluß eines jeden Theiles geschieht bey dem zweyten Viertel, das von dem Semitonio modi vorgehalten wird, nehmlich so:

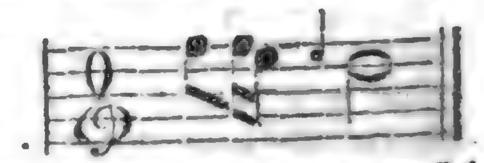
oder.



Dieser Tanz hat viel Eigenthümliches in seinen Einschnitten, im Metrum, und in seinem ganzen Charakter. Die Polonoisen, die von deutschen Componisten gesetzt und in Deutschland bekannt sind, sind nichts weniger, als wahre polnische Tänze; sondern werden in Polen unter dem Namen des Deutschpolnischen allgemein verachtet. In einer ächten Polonoise sind niemals zwey Sechszehntel an eine Achtelnote angehängt, auf folgende und ähnliche Art:

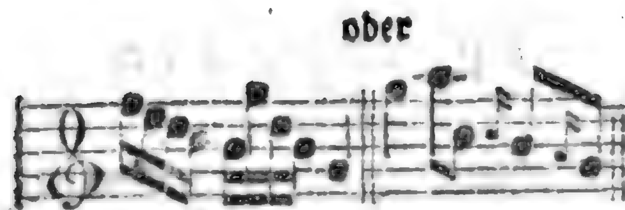


Und dieser Gang ist der deutschen Polonoise eigenthümlich. Eben so wenig vertragen die Polen folgende halbe Cadenz.
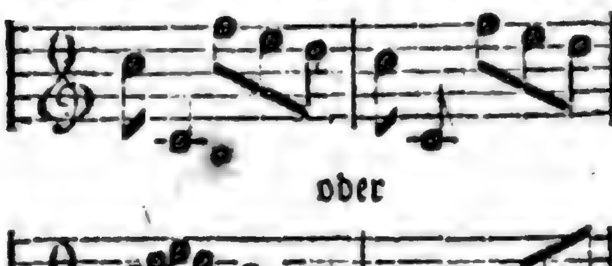


sondern ihre halbe Cadenzen sind auf folgende und ähnliche Art:
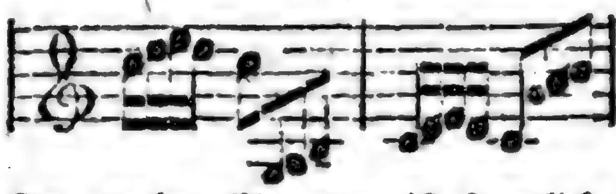
oder



Sie verträgt übrigens alle Arten von Noten und Zusammensetzungen; nur Zweyunddreyßigtheile können, wegen der ziemlich geschwinden Bewegung, nicht viele auf einander folgen. Die Einschnitte sind von 1 oder 2 Takten, und fallen, die größern auf das letzte Viertel des Taktes, die kleinern hingegen in die Mitte des Taktes, wie hier:



oder



Der wahre Charakter ist feyerliche Gravität. Man pflegt sie mit Waldhörnern, Hoboien u. d. gl. Instrumenten, die bisweilen obligat sind, zu setzen. Heut zu Tage kömmt dieser Tanz durch die vielen welschen Kräuseleyen, die darin von den Ausländern angebracht werden, von seiner Majestät herunter. Auch die Trios, die nach Menuettenart piano auf die Polonoise folgen, und itzo in Polen so gebräuchlich sind, sind eine Erfindung der Ausländer.

Uebrigens ist auch die deutsche Polonoise von einem angenehmen Charakter, nur macht sie eine besondere Art aus, der man auch einen besondern Namen geben sollte.

## Portal.

(Baukunst.)

Diesen Namen giebt man den Haupteingängen der Kirchen, Palläste und andrer großen Gebäude. Es unterscheidet sich von der Thür nicht nur durch seine Größe, sondern vornehmlich dadurch, daß das Portal durch prächtige Verzierungen mit Säulen, oder Pilastern, und den dazu gehörigen Gebälken, als ein beträchtlicher Hauptheil der Außenseite der Gebäude in die Augen fällt, auch wol zu beyden Seiten der Hauptöffnung noch kleinere Eingänge hat, die aber mit dem Haupteingang durch die gemeinschaftlichen Verzierungen in Eins gezogen sind.

Es scheinet sehr natürlich, daß bey großen Gebäuden der Haupteingang sogleich das Auge auf sich ziehe, damit man ihn nicht suchen dürfe. Nach der heutigen Bauart ist insgemein an einer oder mehrern Hauptseiten das Portal gleichsam der Augenpunkt, auf den sich alles bezieht. Das Auge fällt zuerst darauf, und von da aus übersieht es hernach die Theile der Faſſade. Darum sollte der Baumeister sich zur Hauptregel machen, durch das Portal gleich die Art und den Geschmack des ganzen Gebäudes anzukündigen. Ein Portal von schlechter toscanischer, oder auch dorischer Ordnung, schickt sich nicht zu einem Gebäude, dessen andere Theile den Reichthum der corinthischen Ordnung anzeigen; so wie ein in seinen Verzierungen sehr einfaches Gebäude, auch nicht ein reiches Portal verträgt. Eine so natürliche Regel aber wird oft übertreten. Man sieht bisweilen Kirchen, an deren Portale aller Reichthum der Baukunst verschwendet ist, da das übrige nichts, als eine sehr einfache und bescheidene Baukunst zeiget. Diesen Fehler haben auch die Baumeister mittler Zeiten an den sogenannten Gothischen Kirchen begangen. Wenn der ganze äußere Umfang der Kirche noch so einfach und einigermaaßen bäurisch ist, findet man doch bisweilen

weilen die größte Pracht und den größten Reichthum der Verzierung an dem Portal.

Es scheinet nicht, daß die Alten etwas von dieser Art in ihrer Baukunst gehabt haben. Da ihre grossen Gebäude entweder ganz mit Säulen oder mit Bogenstellungen umgeben gewesen, oder an der Hauptseite vorgesetzte Säulenlauben hatten: so zeigte sich an der Aussenseite alles in völliger Einförmigkeit. Man gieng zwischen den Säulen, oder durch die Bogen durch, und fand innerhalb des Porticus die Thüren zum Eingang, die nach Art bloßer Thüren gemacht waren, wie man aus dem Vitruvius sieht.

* * *

Oraz. Petrucci hinterließ ein, von seinem Sohn 1643 herausgegebenes, Werk von den Portalen nach toskanischer Ordnung. — Ferner handeln davon: Das 6te Buch der Reg. gen. d'Archit. des Seb. Serlio, mit 50 Entw. — Rec. des plus beaux Portails de plusieurs eglises de Paris, von Morton, nach le Pautre und Marot P. 1700. kl. fol. 91 Bl. — Elevat. de plus. Portails, von Moreau, F. 14 Bl. — J. F. Blondel, im 2ten Bd. s. Cours d'Architect. S. 179 u. f. 347 u. f. — Elevat. du Portail . . . d'une Eglise paroissiale, von Ch. Dupuis, F. 4 Bl. — Prospekte und Grundr. von Portalen, von Leuchte, F. 9 Bl. — Portal Verzier. von Chiaveri, F. 29 Bl. — Auszierungen zu Portalen, von J. Wachsmut, F. 4 Bl. — Grundmäßige Anweisung zu Aufreißung der Portale, von J. R. Fäsch, Nürnb. s. a. 4. mit 50 Kpfn. —

# Porticus.

(Baukunst.)

Eine an einer oder beyden Seiten offene Gallerie, deren Dach auf Säulen, oder Bogenstellungen ruhet. Es ist in den Artikeln Bogenstellung und Säulenlauben davon gesprochen worden.

# Portrait.

(Mahlerey.)

Ein Gemählde, das nach der Aehnlichkeit einer lebenden Person gemacht ist, und vornehmlich deren Gesichtsbildung zeiget. Es ist eine nicht erkannte, aber gewisse Wahrheit, daß unter allen Gegenständen, die das Auge reizen, der Mensch in allen Absichten der interessanteste ist. Er ist das höchste und unbegreiflichste Wunder der Natur, die einen Klumpen todter Materie so zu bilden gewußt hat, daß er Leben, Thätigkeit, Gedanken, Empfindungen und einen sittlichen Charakter sehen läßt. Daß wir nicht beym Anblik eines Menschen voll Bewundrung und Erstaunen stille stehen, kommt blos daher, daß die unabläßige Gewohnheit den größten Wundern ihre Merkwürdigkeit benimmt. Daher hat die menschliche Gestalt und das Angesicht des Menschen selbst, für gemeine, unachtsame Menschen nichts, das sie zur Aufmerksamkeit reizet. Wer aber über das Vorurtheil der Gewohnheit sich nur einigermaaßen wegsetzen, und beständig vorkommende Gegenstände noch mit Aufmerksamkeit und Nachdenken ansehen kann, dem ist jede Physionomie *) ein merkwürdiger Gegenstand. Wie ungegründet den meisten Menschen die Physiognomik, oder die Wissenschaft aus dem Gesicht und der Gestalt des Menschen seinen Charakter zu erkennen, vorkommen mag: so ist doch nichts gewissers, als daß jeder aufmerksame und nur einigermaaßen fühlende Mensch, etwas von dieser Wissenschaft besitzt; indem er aus dem Gesicht und der übrigen Gestalt der Menschen etwas von ihrem in demselben Augenblik vorhandenen Gemüthszustand mit Gewißheit erkennt. Wir sagen oft mit

*) Eigentlich Physignomie.

mit der grösten Zuversicht, ein Mensch sey traurig, fröhlich, nachdenkend, unruhig, furchtsam u. s. f. auf das bloße Zeugniß seines Gesichts, und würden uns sehr darüber verwundern, wenn jemand uns darin widersprechen wollte.

Nichts ist also gewisser, als dieses, daß wir aus der Gestalt der Menschen, vorzüglich aus ihrer Gesichtsbildung etwas von dem erkennen, was in ihrer Seele vorgeht; wir sehen die Seele in dem Körper. Aus diesem Grunde können wir sagen, der Körper sey das Bild der Seele, oder die Seele selbst, sichtbar gemacht.

Da nun kein einziger Gegenstand unsrer Kenntniß wichtiger für uns seyn kann, als denkende und fühlende Seelen: so kann man auch daran nicht zweifeln, daß der Mensch nach seiner Gestalt betrachtet, wenn wir auch das Wunderbare darin, dessen wir oben gedacht haben, beyseite setzen, der wichtigste aller sichtbaren Gegenstände sey.

Ich habe für nöthig erachtet, diese Betrachtungen dem, was ich über das Portrait zu sagen habe, vorangehen zu lassen, weil das, was ich zu sagen habe, sich größtentheils darauf gründet.

Woher mag es doch kommen, daß man an einigen Orten einen schlechten Portraitmahler im Spaß einen Seelenmahler neunt, da der gute Künstler dieser Gattung ein eigentlicher wahrer Seelenmahler ist?

Es folget aus obigen Anmerkungen, daß jedes vollkommene Portrait ein wichtiges Gemählde sey, weil es uns eine menschliche Seele von eigenem persönlichen Charakter zu erkennen giebt. Wir sehen in demselben ein Wesen, in welchem Verstand, Neigungen, Gesinnungen, Leidenschaften, gute und schlimme Eigenschaften des Geistes und des Herzens auf eine ihm eigene und besondere Art gemischt sind. Dieses sehen wir sogar im Portrait meistentheils besser, als in der Natur selbst; weil hier nichts beständig, sondern schnell vorübergehend und abwechselnd ist: zu geschweigen, daß wir selten in der Natur die Gesichter in dem vortheilhaften Lichte sehen, in welches der geschikte Mahler es gestellt hat.

Hieraus läßt sich also leicht die Würde und der Rang, der dem Portrait unter den Werken der Mahlerey gebühret, bestimmen. Es steht unmittelbar neben der Historie. Diese selbst bekommt einen Theil ihres Werths von dem Portrait. Denn der Ausdruk, der wichtigste Theil des historischen Gemähldes, wird um so viel natürlicher und kräftiger seyn, je mehr würklicher aus der Natur genommener Physionomie in den Gesichtern ist. Eine Sammlung sehr guter Portraite ist für den Historienmahler eine wichtige Sache zum Studium des Ausdruks.

Der Portraitmahler intereßirt uns durch seine Arbeit vielfältig; weil er uns mit Charakteren der Menschen bekannt macht. Ist er selbst ein Kenner der Menschen, und dieses ist gewiß jeder guter Portraitmahler, und hat der, welcher das Portrait betrachtet, Gefühl genug, die Seele in der Materie zu sehen, so ist jedes gute Portrait, selbst von unbekannten Personen, ein merkwürdiger Gegenstand für ihn. Er wird, so wie durch die Tragödie, Comödie und das Heldengedicht, bald Hochachtung, bald Zuneigung, bald Verachtung, Abneigung und jede Empfindung, wodurch Menschen mit andern verbunden, oder von ihnen getrennt werden, dabey fühlen. Noch mehr wird es ihn interessiren, wenn die Urbilder ihm persönlich, oder aus andrer Erzählungen bekannt sind.

Hiezu

Hiezu kommt noch die fast in allen Menschen vorhandene Neigung, Personen, deren Charakter und Thaten uns aus Erzählungen wol bekannt sind, aus ihrer Gesichtsbildung und Gestalt kennen zu lernen. Es macht uns ein großes Vergnügen, so oft es sich trifft, daß wir Menschen, deren Ruhm uns schon lange beschäftiget hat, zu sehen bekommen. Was würde man nicht darum geben, einen Alexander, Sokrates, Cicero, Cato, Cäsar und dergleichen Männer, so wie sie gelebt haben, zu sehen? Diese Neigung kann durch das Portraitmahlen befriediget werden.

Zu dem allen kommt noch, daß diese Mahlerey ein sehr kräftiges Mittel ist, die Bande der Hochachtung und Liebe, nebst allen andern sittlichen Beziehungen zwischen uns und unsern Voraltern, und den daher entstehenden heilsamen Würkungen auf die Gemüther so zu unterhalten, als wenn wir die Verstorbenen bisweilen würklich noch unter uns sähen. Ich habe im Artikel Opera *) ein Beyspiel angeführt, woraus zu sehen ist, daß ein Portrait beynahe eben so starken Eindruk auf den Menschen machen kann, als die Person selbst. Und aus einer neuern Anekdote kann man sehen, was für wichtige Würkungen bisweilen ein Portrait haben kann. Man erzählt nämlich, daß das Portrait von dem nachherigen König Heinrich dem III. in Frankreich, das Monlüc, Bischoff von Valence, in Pohlen ausgetheilt hat, viel beygetragen habe, diesem Prinzen die Pohlnische Krone zu verschaffen, da es den Pohlen den Verdacht, als ob er Urheber der verfluchten St. Bartholomäus-Mordnacht gewesen, völlig benommen haben soll.

Darum verdient dieser Zweig der Kunst so gut, als irgend ein anderer, mit Eifer befördert zu werden, und der Portraitmahler behauptet einen ansehnlichen Rang unter den nützlichen Künstlern. Nicht blos die Wichtigkeit seiner Arbeit, sondern auch die zu diesem Fache erfoderlichen Talente berechtigen ihn, Anspruch darauf zu machen. Es müssen mancherley und große Talente zusammentreffen, um einen Portraitmahler, wie Titian und Van Dyk waren, zu bilden. Was irgend die Kunst zur Täuschung des Auges vermag, muß der Portraitmahler besitzen. Aber das, was eigentlich zur Kunst gehöret, und gelernet werden kann, ist das Wenigste. Vorzüglich muß er das scharfe Auge des Geistes haben, die Seele ganz in dem Körper zu sehen. Die Physionomie gründet sich auf so mancherley kaum merkliche Züge, daß ein jede Kleinigkeit empfindendes Auge, und eine auch die geringsten Eindrüke richtig fassende und beurtheilende Vorstellungskraft dazu gehöret, sie richtig zu fassen, und überhaupt eine höchst empfindsame Seele, sie zu verstehen. Der Portraitmahler, wenn er ein Meister in seiner Kunst seyn will, muß Dinge, die andere Menschen kaum dunkel fühlen, wenigstens in einem ziemlichen Grade der Klarheit sich vorstellen: da er sie im Gemählde nachahmen muß, kein Mensch aber das nachahmen kann, was er sich nicht klar vorstellt. Das Feuer oder die sanfte Zärtlichkeit des Auges; das Leben, welches man auch ohne Bewegung, und ohne das Gefühl der Wärme empfindet; der Scharfsinn oder die Trägheit des Geistes; Sanftmuth, oder Rohigkeit der Seele — wer kann uns sagen, wie sich dieses alles auf dem Gesichte zeige? Der Portraitmahler muß es bestimmt erkennen; denn er bringt es in das Bild, und gewiß nicht von ungefähr.

*) III Th. S. 58*.

Wer nur diesem nachzudenken vermag, wird begreifen, daß hiezu eben so viel seltene Gaben des Genies erfodert werden, als zu irgend einer andern Kunst, um darin groß zu werden. Ich habe mehr als einmal bemerkt, daß verschiedene Personen, die sich von unserm Graf, der vorzüglich die Gabe hat, die ganze Physionomie in der Wahrheit der Natur darzustellen, haben mahlen lassen, die scharfen und empfindungsvollen Blicke, die er auf sie wirft, kaum vertragen können; weil jeder bis in das Innere der Seele zu dringen scheinet.

Wenn kann man von einem Portrait sagen, es sey vollkommen? Ich getraue mir nicht, diese Frage mit völliger Deutlichkeit oder Gewißheit zu beantworten. Aber einige der hiezu nöthigen Eigenschaften eines solchen Gemähldes will ich suchen anzuzeigen.

Das erste ist, daß die wahren Gesichtszüge der Personen, so wie sie in der Natur vorhanden sind, auf das Richtigste und Vollkommenste, mit Uebergehung des Zufälligen, das jeden Augenblick anders ist, vermittelst richtiger Zeichnung dargestellt werden. Es geschieht oft, daß ein Mensch einige Minuten lang Züge in seinem Gesichte zeiget, die dem Charakter seiner Physionomie überhaupt beynahe entgegen sind, wenigstens ihm etwas fremdes und ungewöhnliches einprägen. Dergleichen muß der Portraitmahler übersehen. Er muß beurtheilen können, was jeder Physionomie natürlich, und so zu sagen, inwohnend, und was vorübergehend, und etwas gezwungen ist. Nur jenes muß er ins Portrait bringen. Dann muß die Kopfstellung, und überhaupt die Haltung des ganzen Körpers mit dem Charakter, den das Gesicht zeiget, übereinstimmen. Jeder aufmerksame Beobachter weiß, wie richtig das Gemüth des Menschen sich in der Haltung des Kopfs, in der ganzen Stellung und Gebehrdung des Körpers zeiget. Dieses muß nothwendig mit der Physionomie übereinstimmen, und es würde höchst anstößig seyn, einem sanften und bescheidenen Gesicht eine freche Kopfstellung zu geben.

In Ansehung des Colorits, hat der Portraitmahler nicht nur die allen Mahlern gemeinen Regeln der guten Farbengebung, Haltung und Harmonie gemein, wovon hier nicht besonders zu sprechen ist; sondern er muß den Ton der Farbe, und das besondere persönliche Colorit seines Urbildes richtig zu treffen wissen, und ein Licht suchen, daß sich dazu schiket. Einige Gesichter wollen in einem etwas hellen, andre in einem mehr gedämpften Lichte gesehen seyn; einigen thun etwas stärkere, andern kaum merkliche Schatten gut. Dieses alles muß der Mahler zu empfinden im Stande seyn. Ueberhaupt muß das Licht so gewählt seyn, daß das Gesicht sein eigentlicher Mittelpunkt ist, und die Stelle des Gemähldes wird, auf die das Auge immer zurük geführt wird. Das Außerordentliche in dem Lichte, so wie Rembrand es oft gewählt hat, wollten wir, wenig außerordentliche Fälle ausgenommen, nicht rathen. Darin muß man mehr Van Dyks Art studiren und nachahmen.

Vornehmlich muß der Portraitmahler sich davor hüten, daß zwey gleich helle, oder gleich dunkele Massen im Portrait erscheinen. Die vollkommenste Einheit der Masse thut da die beste Würkung, und schafft die von Kennern so sehr gepriesene Ruhe des Auges, die hier nöthiger, als irgendwo ist, damit man sich der ruhigen Betrachtung der Gesichtsbildung ganz überlasse.

Daß weder in der Kleidung, noch in den Nebensachen irgend etwas soll angebracht werden, wodurch das Auge vorzüglich könnte gereizt werden, versteht sich von selbst. Gegen das Gesichte muß im Portrait gar nichts aufkommen; dieses ist das Einzige, das die Aufmerksamkeit an sich ziehen muß. Hat der Mahler etwas von zufälligen Zierrathen anzubringen, so muß er, mit dem Geschmak der schlauesten Buhlerin, es da anbringen, wo es den Charakter des Ganzen erhöhet. Je mehr er verhindern kann, daß das Auge weder auf einen andern Theil der Figur, noch gar auf den hintern Grund ausschweife, und sich dort verweile, je besser wird sein Portrait seyn. Die französischen Mahler, die insgemein sehr viel Geschiklichkeit in natürlicher Darstellung der Gewänder haben, thun doch eben dadurch, daß sie dieselben entweder zu hell halten, oder einen kühnen mahlerischen Wurf darin suchen, den Portraiten Schaden. Ich gestehe, daß ich kaum ein Portrait von dem mit Recht berühmten Rigaud gesehen, wo mir nicht seine Bekleidung, so schön sie in andern Absichten seyn mag, anstößig gewesen. Man ist gezwungen, ihr einen beträchtlichen Theil der Aufmerksamkeit zu widmen.

Man empfiehlt dem Mahler, und die meisten lassen es sich nur allzusehr angelegen seyn, den Personen in Zeichnung und Farbe etwas zu schmeicheln, das ist, beydes etwas zu verschönern. Wenn man damit sagen will, daß gewisse zum Charakter der Physionomie wenig beytragende, dabey eben nicht angenehme Kleinigkeiten, sollen übergangen werden, so mag der Mahler dem Rath immer folgen. Er kann sogar in den Verhältnissen der Theile bisweilen etwas verbessern, einige Theile näher an einander, andre etwas aus einander bringen; wenn nur dadurch der wahre Geist der Physionomie, worauf hier alles ankommt, nicht verletzt wird.

Das Colorit muß überhaupt den Ton und die Farbe der Natur haben, streng oder lieblich, einfärbig oder mannichfaltig seyn, wie es sich im Urbild zeiget. Dieses hindert aber den Mahler nicht, kleine Fehler desselben zu verbessern, und Harmonie zu beobachten, wo sie in der Natur etwas vernachläßiget worden ist. Etwas muß das Helle immer übertrieben seyn. Denn die Zeit stimmt insgemein die hellen Farben etwas herunter, und dann hängen auch die Portraite meistentheils so, daß kein Ueberfluß von Licht darauf fällt.

Der Holländer Ten=Kate giebt*) den Rath, die Person etwas entfernt sitzen zu lassen, damit verschiedene Kleinigkeiten in Zeichnung und Farbe, die nicht zur schönen Natur gehören, dem Auge des Mahlers entgehen. Der Rath könnte gut seyn, wenn nicht eben so viel zum Schönen gehörige Kleinigkeiten dadurch ebenfalls unsichtbar würden: die nicht zum Schönen gehörigen Kleinigkeiten, in deren genauer Darstellung ein Denner und Seybold ein großes Verdienst suchten, kann ohnedem ein Mahler von Geschmak leicht vermeiden.

Man hat oft eine nicht unwichtige Frage über die Portraitmahlerey aufgeworfen, ob man die Personen in Handlung, oder in Ruhe mahlen soll? Gar viel Liebhaber rathen zum ersten, und schätzen die sogenannten historischen Portraits am meisten. Allein es läßt sich dagegen dieser erhebliche Einwurf machen, daß die Ruhe das Ganze des Charakters allemal besser sehen läßt. Denn bey der

*) In der Vorrede der Uebersetzung Richardsons.

der auch nur einigermaaßen wichtigen Handlung, herrscht natürlicher Weise eine nur vorübergehende Gemüthslage über die ganze Physionomie; und man hat alsdenn nur das Portrait der Person in diesen Umständen. Vielleicht war es eine Folge dieser Betrachtung, daß die Alten in ihren Statuen die Personen meistentheils in ruhigen Stellungen bildeten. Es kann freylich Fälle geben, wo der wahre Charakter einer Person während einer gewissen Handlung, sich im besten Lichte zeiget: ist dieses, so wähle man in einem solchen Fall eine historische Stellung.

In Ansehung der Kleidung ist der Geschmack sehr verschieden. Mich dünkt, es sey das beste, daß man sich nach dem Ueblichen richte, und jeden so mahle, wie man ihn zu sehen gewohnt ist. So gern ich ein wahres Portrait vom Cicero haben möchte, so würde dieser Römer in einer griechischen, oder persischen, oder gar in einer neuen Kleidung mir wenig Vergnügen machen; so wenig als ich den Sokrates in der römischen Toga haben möchte. Da nun in künftigen Zeiten mancher, in Absicht auf uns, eben so denken wird, so scheinet es, man sollte kein Portrait anders bekleiden, als wie die Person sich zu kleiden gewohnt ist.

* * *

Von der Portraitmahlerey handeln: Giovb. Armenini im 2ten Kap. des 3ten Buches f. Precetti della Pittura, S. 211. (De' Ritratti del naturale, e dove consiste la difficoltà di farli bene, e da che procede, che le più volte quelli, che hanno maggior disegno . . . li fanno men somiglianti di quelli, che sono men perfetti di loro.) — Livre de Portraiture, von Ann. Carrache, 39 Bl. gestochen von Poilly. — Livre de la vraye Science de la portraiture decrite et demontrée par *Jean Cousin*, Par. 1589. 4. 1635. 4. verbessert 1676. 4. — Elemens de portraiture, par le *Sr de St. Igny*, Par. 1630. 12. mit K. — Livre de portraiture, contenant par une facile instruction plusieurs plans & figures de toutes les parties separées du corps humain, recueillies des plus excellens peintres de toute l'Italie . . . p. *Jean le Clerc*, P. 1640. 4. 36 Bl. — Livre de Portraiture, nach Lebrun, von Simonneau, 18 Bl. — Livre de Portraiture, von ebend. 14 Bl. — Abr. Bosse schreibt sich in einer, ohne Titel gedruckten Sammlung von Briefen S. 72 ein Werk darüber unter dem Titel Les premiers enseignemens de la Portraiture pour la jeunesse, ou autres qui s'y voudront adonner 8. zu, welches ich nicht näher nachzuweisen weiß. — In dem Rec. de quelques pieces concernant les arts, P. 1757 12. findet sich S. 144. ein Memoire über das Uebliche in der Portraitmahlerey. — Von den verschiedenen Urtheilen über die Aehnlichkeit der Bildnisse, von Hrn. C. aus dem Französischen, in der Biblioth. der schönen Wissensch. Bd. 8. S. 209. u. f. — Von dem Verdienste des Portraitsmahlers von Jos. von Sonnenfels, Wien 1768. 8. — In Köremons Natur und Kunst handelt der 31te §. des 2ten Th. S. 82 von den Abbildungen oder Portraiten in der Bildhauerkunst; und der 5te Abschn. S. 188 von der Nachahmungskunst, oder der so genannten Portraitmahlerey. — Im 1ten Th des Orestrio, der XXXI Abschn. S. 311 eben davon. — In C. L. Junkers Grundsätzen der Mahlerey wird S. 39. u. f. davon gehandelt. Gedanken über das Portraitcostume von M. Klotz finden sich im 13ten St. des Meuselschen Museums — — Auch kommt eben diese Materie vor in des Abr. Bosse Sentimens sur la distinction des diverses manieres de peinture, dessein et gravure . . . . Par. 1649. 12. (des Chemins pour arriver promtement et facilement à bien portraire.) — In dem

dem 7ten Buche des grosen Mahlerbuches von Lairesse, Th. 3. S. 1 u. f. (Von den Abbildungen oder Contrefaiten; Von den Mängeln des Angesichts und der andern Gliedmaßen; Was in einem Contrefait, vornehmlich aber bey den Weibspersonen ihren wahrzunehmen ist; Von der Erwählung der Betagungen, Kleidungen, oder Gewänder und Gründe . . . nebst einer Abhandlung des Augpunctes; Von den Contrefaiten in das Kleine; Von Beyfügung der Objekten zu Portraiten der Personen von verschiedenem Stande; Von den sich am besten bey den Contrefaiten schickenden Couleuren der Kleidungen oder Gewänder; Von dem Nachahmen großer Meister in Mahlung der Portraite . . .) — In De Piles Cours de peinture par principes, S. 204 u. f. Amst. 1767. 12. (Sur la manière de faire les portraits, de l'air relativement aux portraits; s'il est à propos de corriger les défauts du natural dans les portraits, le coloris des portraits; l'attitude dans les portraits; les ajustemens des portraits; la pratique du portrait; la politique relativement aux portraits. — Von Richardson in s. Essai sur la Theorie de la peinture. Oeuvr. Tom. I. S. 62. 80. 135. 148. (Le peintre en portrait ne doit pas toujours suivre une même route; lorsqu'il juge à propos de flatter ses portraits, il faut que la flatterie soit réellement une flatterie, ce qui ne pourroit être si elle étoit trop visible; quoiqu'on demande une ressemblance exacte, il faut pourtant faire attention aux accidens defectueux, et y remedier; pour les portraits il faut bien considerer le caractère de la personne, et sa condition; lorsque le sujet a quelque chose de singulier, dans la disposition, ou dans les mouvemens de la tête, des yeux etc. (pourvû que cela ne soit pas messeant) il faut l'exprimer par des traits bien marqués, s'il y a quelque chose de particulier à remarquer dans l'histoire de la personne, et qu'il convienne de l'exprimer, cela sert d'addition à l'expression, et contribue au mérite du portrait; les carnations . . . des portraits doivent être travaillées avec exactitude, et après cela, les touches y doivent être placées avec verité; dans les portraits il ne faut point faire de lignes longues, et d'une grosseur égale, comme sur les paupières, sur la bouche, et il faut eviter un grand nombre de traits durs; — le peintre en portraits doit representer ses personnages enjoués et de bonne humeur; mais avec une varieté, qui convienne au caractère de la personne tirée; il doit aussi relever par son idée, les caractères de ses personnages; . . . il ne faut pas prodiguer la dentelle, ni le galon, ni la brodure, ni les joyaux; considerations sur la manière de draper en fait de portraiture etc.) — Bemerkungen über die Portraitmahlerey im historischen Style finden sich in einem der Disc. des Reynolds, in der Neuen Bibl. der schönen Wiss. Bd. 17. S. 211. — und noch mehrere in seiner Rede über den Geschmack in der Mahlerey, ebend. Bd. 24. S. 20 u. a. andern St. m.

Der Portraitmahler (obgleich nicht der ganz großen und vortrefflichen) sind sehr viele gewesen, und wenn daher, in dem folgenden Verzeichnisse, einige von Bedeutung übergangen worden sind; so ist es nur der grosen Anzahl derselben zuzuschreiben. Giorg. Barbarelli, Giorgione gen. (1511) Franc. Monsignore (†1519) Leon da Vinci (†1520) Rafaele Sanzio di Urbino (†1520) Fr. Torbido, Il Mauro gen. (†1522) Albr. Dürer (†1528) Andrea del Sarto (†1530) Lucas van Leyden (†1533) Ant. da Correggio (†1534) Giov. Ant. Regillo, Licinio da Pordenone (†1540) Joh. Holbein (†1544) Sebastian del Piombo (†1547) Tofano Altissimo (1550) Luc. Angosciola (†1565) Franc. Vecelli (1570) J. Asper (†1571) Ant. Moro (1575) Tiziano Vecelli († 1576) Orazio Vecelli

Vecelli (†1579) Gior. Vasari (†1584) Lucas Müller von Kranach (†1586) Paolo Cagliari, Veronese gen. (†1588) Bern. Campi (1590) Fres Apollodoro (†1590) Marca Tintoretto (†1590) Giac. da Ponte, Bassano gen. (1592) Franc. Bassano (†1594) Giac. Robusti, Il. Tintoretti gen. (†1594) Par. Bordone (†1595 Giac. Palma, Il. Vecchio (†1596) Carlo Cagliari (†1596) Benedict Cagliari (†1598) Scia Pulzone (†1600) Lavinia Fontana (†1602) Agostino Caracci (†1602) Alessandro Allori, Bronzino gen. (†1607) Ambros. Figino (†1608) Taddeo Zuchero (†1609) Annib. Caracci (†1609) Feder. Barocelo (†1612) Piet. Facchetti (†1613) Gianb. Bassano (†1613) Sophonisba Angosciola (†1620) Franz Porbus (†1622) Girol. Bassano (†1622) Leandro Bassano (†1623) Georg Jameson (1623) Lucas van Valckenburg (†1625) Gabr. Cagliari (†1631) Girol Ferrabosco (†1632) Sal. Coningh (1640 P. P. Rubens (†1640) M. Jans. Mirevelt (†1641) Anton van Dyke (†1641) Dom. Zampieri, Il Domenichino gen. (†1641) Sim. Vouet (†1641) Jacob Backer (†1641) Guido Reni (†1642) Will. Dopson (†1647) Johann von Ravesteyn (1655) Dav. Beck (†1656) Frz. Hals (†1656) Diego Velazquez (†1660) Bartholome van der Helst (1660) Jacob Delft (†1661) Elisabeta Sirani (†1664) Adr. Hannemann (1665) Giovb. Castiglione, Il Genoese genannt (†1670) Paul Rembrand van Ryn (†1674) Franc. Calro (†1674) Th. Roos (1675) Jac. Jordaens (†1678) John van Reyn (1678) Pet. Lely, van der Faes genannt (†1680) Ger. Terburg (†1681) Casp. Netscher (†1684) J. Riley (†1691) Nic. Maas (†1693) Pierre Mignard (†1695) Mar. Beal (†1697) Alonso Arco, Sordillo de Pereda gen. (†1700) Jacob van der Baan (†1702) David van der Plas (†1704) Vinc. Vittoria (†1709) Nic Cassana (†1713) J. Clostermann (†1713) Jac. d'Agan (†1716. Sebast. Bumbelli (†1716) Jac. Torenvliet, Jason genannt (1719) Constantin Netscher (†1722) Adr. van der Werf (†1722) Gottfried Kneller (†1723) Arnold de Vuez (†1724) Joh. Frz. Douven (†1727) Jonath. Richardson (1728) Joh. Vollevens (†1728) Arn. van Boonen (†1729) Johann van der Banck (1730) Franc. de Troy (†1730) Theodor Netscher (†1732 Alexis Simon La Belle (†1734) David Le Clerc (†1738) J. Kupezky (†1740) Hermann van der Myn (†1741) Hiac. Rygaud (†1743) Jeanb. Vanloo (†1745) Nic. de Largiliere (†1746) Balt. Denner (†1749) Franz Stampart (†1750) Vinc. de Montpetit (1750. Erfinder der sogenannten Peinture eludorique). Alan Ramsay (1750) Joh. Vollevens (1750) Dom. van der Smissen (1750) Phil. van Dyk (†1753) Ant. Pesne (†1757) Ad. Mannoky (1757) Girol. Pomp. Battoni (1760) Pietro, Gr. von Rotary (†1764) Joh. Georg Zisenis (1764) Joh. Christian Fiedler (†1765) Thom. Worlidge (†1766) Jacq. Andre Jos. Aued (†1766) Martin v. Meytens (†1770) Ch. Amad. Vanloo (1770) F. Cotes (†1772) Jean L. Tocque (†1772) Joh. Zoffani (1777) Jean Et. Liorard (†1777) Ant. Raph. Mengs (†1779) Georg Lisiewsky († ) Gains Boroug (†1787) Jos. Reynolds († ) Ant. Graf — Jual — Louis Ren. Vialy — Bose — Benj. West — Ed. Gottl. Hausmann — Joach. Mart. Falbe — Anna Dor. Terbusch — Schoenau — Joh. Heinrich Tischbein — Schröder — Beachy — Downman — u. a. m. —

Sammlungen von Bildnissen und zwar alter Griechen und Römer überhaupt, nach geschnittenen Steinen, Münzen und Büsten gestochen: Iac. Mazochii Imperat. et illustr. Viror. Imagines ex ant. numismat. R. 1517. 8. — Ioa. Huttichii Imperat. tam gr. quam latinor. Foeminar. et Tyrannor. Icones . . . Argent. 1525. Lugd. Bat. 1550. 1554. 8. Mit einem deutschen Titel, Strasb. 1526. 8. — Iac. de Strada Thes. Antiq. Epit. h. e. Imperat. romanor. oriental. et occidental. Icon. ex ant. numism. Lugd. Bat. 1553. 4. Rom. 1557. 8. Tigur. 1559.

1559. f. Franzöſ. v. J. Louveau, Lyon 1553. 4. Ueberhaupt 177 Holzſchn. — Guil. Rouillii Promtuar. Icon. insignior. a feculo hominum . . . Lugd. 1553. 4. 2 Th. verm. u. Ital. ebend. 1577 — 1578. 4. Franz. ebend. 1581 u. 1598. 4. (Der Bildniſſe überhaupt ſind über 900: ſie fangen mit Adam und Eva an. Aber nicht einmahl die Abbildungen der alten Griechen und Römer ſind nach guten Originalen gezeichnet. Auch finden ſich deren bis auf die Zeiten Heinrich des 2ten von Frankreich. Die Holzſchnitte ſelbſt ſind ſauber gearbeitet.) — Le Imagine delle Donne Auguſte . . . da Enea Vico Ven. 1557. 4. Lat. von Natalis Comes, ebend. 1558. 4. Reliquae Auguſtarum Imagines a Plotina ad Saloniam . . ed. a Jac. Franco, Ven. ſ. a. 4. — Hub. Golzii Icones Imperator. Romanor. ex priſc. numism. Brug. Fl. 1558. f. Antv. 1645. f. Verm. mit den Bildniſſen der übrigen Kaiſer bis auf Ferdinand den 3ten als der 5te Th. ſ. Oper. Antv. 1508. f. überh. 156 Bl. (Ob das Werk, wie irgendwo geſagt iſt, urſprünglich mit einem ſpaniſchen Titel zu Antwerpen erſchienen, weis ich nicht? Hirſch in der Bibl. numism. führt eine italieniſche Ausg. an; und mit einem deutſchen Titel iſt es zu Würzburg gedruckt. Aber, ſo viel iſt gewiß, daß nicht, wie in den Meuſelſchen Miſcell. Heft 1. S. 12 geſagt wird, die Abbildungen ſchon in der Manier des Le Prince, ſondern nichts als ehrliche, bekannte Holzſchnitte mit zwey Stöcken gemacht, ſind) — Inſignium aliquot viror. Imagines, Lugd. 1559. 8. (Alle Philoſophen und Gelehrte bis auf die Zeiten Conſtantin des Großen; überhaupt 143, aber keinesweges nach Statuen oder Münzen, ſondern bloß nach der Phantaſie gezeichnet: Holzſch.) — Illuſtr. Viror. ut extant in urbe, expreſſi vultus R. 1569. 4. (Sie ſind von Auguſtino Veneto geſtochen, und beſtehen aus 48 Bl. Eine andre Ausg. von Achillis Statius enthält deren ſchon 52. Eine dritte, von eben dem Jahre, bey Bolzetta, auf deren Titel Auguſtino genannt, die aber eigentlich zu Padua im J. 1648 gemacht iſt, beſteht ebenfalls aus 52 Bl.) Eben dieſe Bildniſſe, verm. unter dem Titel, Imag. et Elogia Vir. ill. ex Bibl. Fulvii Urſini 1570 f. Wieder verm. und mit dem Titel: Illuſtr. Imag. ex Ant. Mar. Numism. et Gemmis . . . Theod. Gallaeus delin. incid. Antv. 1598. 4. 151 Bl. Verm. mit 17 Bl. und einem lat. Commentar von Joh. Fabri. Antw. 1606. 4. Frzſch. von C. C. Baudelot, Par. 1710. 4. Eben dieſes Werk, vermehrt herausg. von J. P. Bellori, mit der Aufſchr. Imag. veter. illuſtr. Philoſ. Poetar. Rhetor. et Orator . . . Rom. 1685. f. 3 Th. 1739. f. und in den erſten Bänden des Gronovſchen Theſ. Der Bl. ſind überhaupt 92, und der Bildniſſe 396. Es veranlaßte Duludori (L. Begeri) Relat. Colloq. quorundam . . . 1702. f. — Illuſtr. Philoſ. et Sapient. effigies ab eor. numism. extr. Ven. 1580. 4. überh. 74 Bildn. — Portraits et Vies des hommes illuſtr. grecs. lat. et payens . . . p. Andre Thevet, Par. 1584. f. 2 Th. wovon der erſte 81 und der zweyte 138 Bildn. enthält. Aber das Ganze iſt ein wahrer Miſchmaſch, ohne alle Ordnung und die wenigſten der alten Köpfe nach Bruſtbildern gezeichnet; Kirchenväter, arabiſche Chimiſten, heidniſche Philoſophen, türkiſche Kaiſer u. d. m. ſtehen unter einander, bis auf die Zeiten herab, wo der Verf. lebte. Im J. 1671 erſchien das Werk mit veränderten Titel in 8 Bd. in 8. — Imag. XXIV Caeſar. a Iulio ad Alex. Sever. ab antiq. marmoribus, Ven. 1585. f. — L. Hulſii Effigies XII p. Caeſ. et LXIV ipſor. uxor. et Parent. Frft. 1597. f. Spir. 1599. 4. — XII Caeſ. R. Imag. ex numism. E Muſeo Fr. Swertii, Antv. 1603. 1612. 4. — Iconografia, cioè diſegni d'Immagini, cav. per Gior. Angel. Canini da frammenti di marmo, da gioje e medaglie . . . Rom. 1669. f. Mit dem frzſch. Titel: Les Images des Heros et grands Hommes de l'Antiq. deſſ. p. G. A. Canini, grav. par

par MM. Picart. et Vallet, Amst. 1751. 4. (Die Zahl der Bildn. beläuft sich auf 600.) — Effigies rom. Imperator. ex antiq. Numism. Reg. Christinae, del. Pet. Aquila Panormitanus, R. 1681. f. 24 Bl. (Hr. v. Heinecke sagt, daß die Bildnisse von Jul. Cäsar bis auf Leopold den ersten gehen.) — Effigies viror. ac foeminar. illustr. quibus in graec. aut lat. monum. aliqua memoriae pars datur . . . Lugd. B. apud Petr. van der Aa, s. a. f. in 9 Thln. od. 4 Bden, welche überhaupt 514 Bl. enthalten. — Illustr. Viror. Philos. Orator. etc. Icon. ex Marmor. antiq. del. a P. P. Rubens, sc. a Lud. Vorsterman, P. Pontio etc. s. l. et a. f. 12 vortreff. Bl. — Lud. Patarol Series August. Augustar. Caesar. et Tyrann. a Iul. Caes. ad Car. VI. c. eor. numism. ex nummis, Ven. 1702. 1740. 8. — Henr. Spoor Favissae utriusque antiquitat. tam Rom. quam Graec. in quibus reperiuntur simulacra Deor. Icones magnor. Ducum, poetar. etc. Ultraj. 1707. 4. (Die Bildn. welche sich auf 100 belaufen, sind nach geschnittenen Steinen gemacht, und finden sich fast alle, nach eben diesen Zeichnungen, schon in dem Werke des Canini. — Raccolta dei Busti, degli Imperad. Rom. delle Donne illustri, dei Filosofi, etc. esistenti nella Galleria di Firenze 1779. 4. — Gallerie der alten Griechen und Römer ... von Gottl. Friedr. Riedel, Augsb. 1780. 4. 24 Bl. — S. übrigens die, bey dem Art. Antik S. 187 u. f. und S. 195 u. f. angezeigten Schriften und Abbildungen von alten Statuen und Brustbildern, und Münzen, und die, bey dem Art. Geschnittene Steine angezeigten Abbildungen von dergl. Steinen. — —

Sammlungen von Bildnissen neuerer römischer Kaiser, Könige, u. s. w. Der Keiser, Künige und andrer fürtreflichen, beider Geschlecht, Personen kurze Beschreibung und wahre Conterfeytung, Frft. 1538. 4. — Bildenussen der Rhoemischen Keyseren, ihren Wybern und Kindern, Zür. 1558. 8. — I. B. de Cavalleriis CLVII Imper. et XXXI. Pontif. Max. Imag. R. 1585. 8. — August. Imperat. Reg. atque Archid. Illustr. Princ. . . . verissimae Imagines, Io. B. Fontana del. D. Custodi sc. Oenip. 1601. f. 125 Bl. — Aquila romana, ovv. la Mon. occid. da Carlo M. insino alla coronat. di Leopoldo I. . . . da Palazzi, Ven. 1679. fol. — —

Von ehemaligen Königen von Frankreich: Portr. des Rois de France depuis Pharamond jusqu'à Henri III. par Virg. Solis et J. Amman, Nor. 1566. 4. Mit einem lat. Titel 1576. 4. 62 Bl. — Les vrais Portraits des Rois de France, depuis Clovis jusqu'à Louis XIII. p. Jacq. de Bie, P. 1634. f. 58 Bildn. — Les vrais Portraits des Dauphins de France, publ. d. Remy Capitaine, von ebend. 1641 f. 16 Bildn. — Les vrais Portraits des Reines de France, von ebend. f. 60 Bildn. — Monarchie franç. ou Rec. chronol. des Portr. de tous les Rois et des Chefs des premières familles depuis Pharamond jusqu' à Louis XV. par Gautier d' Agoty, fils, Par. 1770. 4. — —

Von Königen von Neapel: Reg. Neapolit. vitae et effigies, Auct. B. C. Aug. Vind. 1605. f. 26 Bl. — — Von Schweden: Verz. und Konterfeiten aller K. in Schweden, Nürnb. 1707. (wahre Nürnberger Arbeit) — Von Ungarn: Iac. a Mellen Series Reg. Hungar. e nummis aur. quos valgo Ducatos appellant, Lub. 1690. 4. Deutsch von G. H. Burghart, Bresl. 1750. 4. — Von Pohlen: Icon. et Hist. Princ. ac Reg. Polon. a Neugebauero. 4. — Von sächsischen Fürsten: Abcontrafactur und Bildn. aller Großherzoge Chur- und Fürsten zu Sachsen, durch N. Joh. Agricola, Wittenb. 1563. 8. Nic. Reusneri Icon. Imperat. Reg. Princ. Elector. et Duc. Saxon. Ien. 1597. f. — Von österreichischen Fürsten: Franc. Tertii Bergom. Austriacae Gentis Imag. Oenop-

nop. 1569. f. — Von Fürsten aus dem Hause Medicis: Regiae Fam. Mediceorum Etrur. Princ. Imagines, von Fr. Altgrinl 50 Bl. Verm. mit dem Titel, Cento Ritratti della Real famiglia de Medici. 1762. f. — Von Herzogen von Lothringen: Icon. Ducum et Gubern. Lothar. Brabant., Limb. 1669. 4. 51 Bl. — Von savoyischen Fürsten: Portr. des Princ. Comt. et Ducs de Savoye, f. 33. Bl. — Von nassauischen und oranischen Fürsten: Princ. Hollandiae et Westfrisiae ab a. 1555. von P. Soutmann und C. Fischer, 1650. f. 40 Bl. — — Vermischte Sammlungen von Fürsten: Les veritables Portraits de quelques Princ. qui ont vecu du tems de la reforme en 1562. — Effigie natur. de' maggiori Principi e più valorosi Capitani, di And. Vacchario. R. 1597. 4. — Portr. des Princes, Seigneurs et pers. ill. p. Montcornet, Par. 1680. fol. — —

Vermischte Sammlungen von neuern berühmten Männern allerhand Art aus allen Völkern, worunter sich auch einige Fürsten befinden: Icones quinquaginta Viror. illustr. . . . . per Th. de Bry Frft. 1569. 4. Verm. ebend. 1597-1598. 4. 2 Th. Der 3te Th. erschien 1598. und der vierte 1599 jeder von 50 Bildn. Unter dem Titel: Vit. et Effig. C.C. viror. illustr. Frcft. 1628. 4. der 5te Th. 1635. 4. mit 20 Bildn. Alle 5 Theile mit dem Titel: Bibl. Chalcograph. Frcft. 1636 u. 1650. 4. Der 6te Th. von Furk gest. ebend. 1650. 4. 53. Bildn. Der 7te Th. von Clem. Ammon gest. ebend. 1650. 4. Der 8te Th. Heidelb. 1652. 4. Der 9te Th. ebend. 1654. 4. Alle 9 Theile mit dem Titel, Icon. vir. illustr. 1654. 4. und endlich, unter der Aufschr. Biblioth. chalcogr. ebend. 1669. 4. — Ph. Gallei Effigies XLIII. viror. doctor. de discipl. bene merent. Antv. 1572. 4. Effig. LI. doctor. viror. . . . von ebend. Antv. 1587. 4. Beyde zus. mit dem Titel: Imag. doctor. viror. . . Antv. 1595. überh. 94 Bl. — La Prosopographie ou Descr. des personnes insignes . . . p. Ant. du Verdier, Lyon 1573. 4. ebend. 1589 und 1605. fol. 3 Th. (Der Verf. fängt mit Adam, Eva und dem Teufel an, und endigt mit dem Bildn. des Arztes Franc. Valleriola; die Holzschnitte sind nicht schlecht.) — Imagines Viror. illustr. f. l. et a. 4. überh. 104 Bl. — Monum. sepulcror. c. epigr. ingenio et doctrina excell. viror. . . . p. Tob. Fendt, 1574. f. 125 Bl. Frkft. 1575. f. 1589. f. und mit den Elog. des Boxhorn, Amstel. 1638. f. — P. Jovii . . . Elog. viror. litter. illustr. ad vivum expressis imagin. exorn. Bas. 1577. fol. überh. 63 Bildn. in Holz geschn. P. Jovii Vit. illustr. viror. propriis imag. illustr. Bas. 1578. f. Musaei Joviani imagines ad vivum expr. Bas. 1577. 4. Als eine Fortsetzung davon ist anzusehen Ioa. Imperialis Mus. histor. . . . Ven. 1640. 4. überh. 57. Bl. — Icon. Viror. nostra patrumque memor. illustr. . . . ab Henr. Hondio sc. 1599. 4. 34 Bl. Eine andere Ausg. enthält deren 65. — Icon. LXXXIV Viror. erud. Sec. XV et XVI. Flor. 4. Holzschn. — Val. Andreae (Dessclii) Imag. doctor. viror. e variis gentibus . . . Antv. 1611. 12. (Der Abbildungen sind überhaupt 73.) — Nic. Reusneri Icon. s. imagin. viror. litteris illustr. 8. (Der Samml. sind drey; wovon die erste, Strasb. 1587. und die zweyte und dritte, Basel 1589 erschien; die erste enthält hundert saubere Holzschnitte, von deutschen, die zweyte 82 dergleichen von ital. griech. deutschen, franz. engl. und ungarischen, und die dritte 7 von eben dergleichen Gelehrten. Mehrere davon finden sich schon in der Samml. des Jovius. Die Zeichnungen sind von Tob. Stimmer; und die Holzschn. von Sichem. Die letztern sind, meines Wissens, noch mit dem Titel: Imag. viv. XCI. viror litter. clar. Bas. 1589. 8. Frcft. 1719. 8. besonders abgedruckt worden.) — Opus chronogr. orbis universi a mundi exordio usque ad a. MDCXI. cont. histor. Icones

nes etc. summor. Pontif. Imp. Reg. ac viror. illustr. Aut. Pet. Opmeero et Laur. Beyerlink, Antv. 1611. f. 2 Th. (Der erste enthält 369, der zweyte 102 Holzschn.) — Icon. Princ. Viror. doct. Pictor. Chalcogr. Statuar. . . . numero CX ab Ant. v. Dyck ad vivum expressae . . . Antv. 1636. f. Antv. 1646. f. Mit dem Titel, Le Cabinet des plus beaux Portr. Antv. s. a. f. 100 Bl. Eine andre, ebend. bey Verduissen, s. a. 125 Bl. Mit einem holl. Titel, Amst. 1722. f. Grav. 1728. f. und dem obigen franz. Haag 1723. f. 1728. f. 50 Bl. Unter der Aufschrift: Iconogr. ou Vies des Hommes illustr. du XVII Siecle, ecr. p. Mr. V. . . . Amst. 1759. fol. 125 Bildn. Auch gehört dazu; Decem pictae effigies ab Ant. v. Dyck . . . aeri incis. a Pet. v. Gunst 1716. f. Ueberhaupt sind 231 Bildn. von diesem berühmten Mahler gestochen vorhanden.) — Princ. et illustr. quor. viror. . . . Imag. Lugd. B. ap. P. v. d. Aa. s. a. f. 97 Bl. Imag. XLI. Viror. celebr. in Politic. Histor. bey ebend. s. a. fol. XXV Portr. des Hommes celebres, bey ebend. s. a. f. XX Icon. clar. Medic. Philos. aliorumque. bey ebend. s. a. f. — Images de diverses hommes d'esprit, p. Jean. Meyssens, Antv. 1649. 4. — Portr. des Peintr. Grav. et Hommes d'esprit sublime par leur art et sçavoir. gr. p. Hollard, Antv. 1649. f. — Lor. Crasso Elog. d'Uomini letterati . . . Ven. 1666. 4. 2 Th. überh. 142 Bildn. Icon. viror. illustr. a Matth. v. Sommern, aeri incisae . . . Ratisb. 1667. f. — Acad. des Scienc. et des Arts, cont. les vies et les elog. histor. des hommes illustr. . . . depuis environ IV Siecles parmi div. nations de l'Europe, p. If. Bullart, Par. 1681. f. 2 Th. Brux. 1695. fol. Der Bildn. sind 249. — D. Pauli Freheri Theatr. viror. erud. claror. . . Nor. 1688. f. 4 Th. Der Bildn. sind 1312. — Portraits de celebres Hommes et Femmes, franç. hollond et allem. p. Montcornet et Mariette, f. 131 Bildn. — Jac. Bruckeri Pinacoth. Scriptor. nostra aetate litteris illustr. . . . Aug. Vind. 1741-1755. f. 2 Th. jede von 5 Decaden, gest. von Jac. Hayden. Anhang zu dem Bildersaale . . . Augsb. 1766. f. 11 Bl. — L'Europe illustre . . . enrichie de portraits, gr. par. Odieuvre, Par. 1755 — 1777. 4. 6 Bde. Jeder Band enthält ungefähr 100 Bildn. Auch hat Odieuvre noch einen Catal. des Portr. des Princes, Pers. ill. und Savans, gr. par. Odieuvre, Par. 1742 8. drucken lassen. — Galerie histor. universelle, p. Mr. de Pujol renfermée dans une suite de mille Portraits des Hommes et Femmes celebres de l'Hist. anc. et moderne, Par. 1787. 4. (Das Werk erschien Heftweise; ob es gänzlich fertig geworden, weiß ich nicht. Gallerie univ. des Hommes qui se sont illustrés depuis le Siecle de Leon X. 4. (Von dem Grafen Platiere. Erschien auch Heftweise, wovon meines Wissens 67 ausgegeben worden sind.) Collect. de Portraits des Hommes illustres vivans, Par. 1788. f. Heftweise, jedes zu 4 Stück. — —

Vermischte Sammlungen von Bildnissen berühmter Männer in einzelnen Fächern aus verschiedenen Völkern, als von Feldherren: P. Jovii Elog. viror. bellica virtute illustr. . . . ad vivum expr. imaginibus exornata, Bas. 1596. f. — Ritratti di cento Capitani illustri intagl. da Alipr. Capriolo . . . Rom. 1600. 4. — Ritratti di Capitani illustri . . . da Rosc. Mascardi, Leonida e Tronsarelli. R. 1646. 4. (Vermuthlich die vorhergehende Sammlung.) — — Von Gesandten: Les Portraits . . . des Plenipotentiaires assemblés à Munster et à Osnabruk, gr. p. Franc. Bignon. f. 33 Bl. — Pacificatores orbis Christiani, Rotter. 1697. f. 131. Bl. — — Von Theologen: Icones: i. e. Verae Imag. Viror. doctrina simul. et pietate illustr. . . . Thed. Beza Aut. Gen. 1558, 1580. 4. 38 Bildn. Mit einem

frisch. Titel, ebend. 1581. 4. u. 48 Bildn. in Holz geschn.) — — Von Philosophen und Aerzten: Veter. aliquot et recent. Medic. Philosophorumque Icon. ex Bibl. Ioa. Sambucci ... Antv. 1574. 1603. f. 64 Bildn. — XX Icon. clariss. Medicor. Philosophorum ... à Leyde, chez P. v. d. Aa. fol. — Hist. des Philos. modernes. p. Mr. Saverien, avec leurs Portraits dans le gout du crayon ... p. Mr. François, Par. 1759 u. f. 4. 7 Bde. mit 60 Bildn. — — Von Rechtsgelehrten: Illustr. Iureconsultor. imag. ex Mus. Marci Mantuae Benavidii, R. 1566. 4. Ven. 1569. 4. — —

Sammlungen von Bildnissen berühmter Männer, aus einzeln Völkern, als von Franzosen: Portraits de plusieurs Hommes illustr. qui ont fleuri en France ... p. Mr. Michel. Par. 1645. f. — Les Portr. des Hommes illustr. franç. ... dess. et gr. p. Zach. Heince et Fr. Bignon, Par. 1650. f. 27 Bl. — Portr. des illustr. François et Etrangers, gr. p. Pierre Duret. Par. 1652. 4. — Portr. des Hommes illustr. franç. qui sont peints dans la Galerie du Card. de Richelieu, Par. 1668. 8. — Les Hommes illustr. qui ont paru en France pendant ce siecle avec leurs Portraits, p. Mr. Perrault, Par. 1696 - 1700. f. 2 Th. — Galerie franç. ou Portraits des Hommes et des femmes illustres qui ont paru en France, gr. sous la conduite de Mr. Restout, Par. 1770. u. f. f. (So viel ich weiß, sind davon 47 Hefte erschienen) — Les illustres François, ou Tabl. histor. des grands Hommes de la France, pris dans chaque genre de celebrité, f. (Hat überhaupt aus 100 Bildnissen bestehen sollen, wovon ich aber nur 25 gesehen. Die Bildnisse sind en Medaillon, eingefaßt mit den Sinnbildern ihrer Thaten oder Werke.) — Collect. compl. de tous les Acteurs et Actrices célèbres dans les trois Spectacles d'après les desseins de Mr. Monet, 1770. f. 40 Bl. — Collection gen. des portraits des Deputés aux Etats generaux, 1789. 4. Galerie des Portraits des membres de l'Assemblée constituante, 4. — — Von berühmten Italienern: Ioa. Ph. Tomasini Illustr. viror. Elogia, iconibus illustr. Pat. 1630. 4. überhaupt 48 Bildn. Ebendesselben Elogia Viror. litteris et sapientia illustr. ... ebend. 1644. 4. Der Bildn. sind nur 55. — C. Patini Lyceum Patavinum, s. Icones et vitae Professorum Patavinae ... Pat. 1682. 4. Der Bildn. sind 33 — Museum Mazzucchellianum, s. Numism. Viror. doctrina praestant. Ven. 1761. f. 2 Bde — Ritratti d'Uomini illustri Toscani. Fir. 1766. fol. 2 Bde. — — Von Engländern: Heroologia Anglica, h. e. Clariss. ... Anglor. qui floruerunt ab A. Chr. MD usque ad praesentem annum MDCXX vivae effigies ... Impens. Crisp. Passaei, fol. 2 Th. überhaupt 64 Bl. — A Collect. of Portraits of the court of Henry VIII. etched by Dalton, f. 56 Bl. — Houbraken and Vertues Heads of illustr. Persons of Britain with their Lives, by Th. Birch, Lond. 1743 - 1751, f. 2 Th. 108. Bildn. — A biographical History of England, from Egbert the great to the Revolution ... disposed in different classes, and adapted to a methodical Catal. of engraved british Heads ... by J. Granger, Lond. 1769 - 1774. 4. mit Innbr. des Supplementes 5 Th. Ebend. 1776. 8. 4 Th. — — Von Holländern: Aub. Miraei illustr. Galliae Belgicae Script. Icon. et Elog. Antv. 1608. 4. überh. 58 Bildn. — Icon. ... Viror. clar. qui ... Academ. Lugd. Bat. illustr. 1609. 4. und mit dem Titel: Illustr. Academ. Lugd. Batavor: i. e. Viror. clariss. Icones Elog. ac Vitae ... Lugd. B. 1613. 4. 34 Bl. Verm. ebend. 1614. 4. Verm. unter dem Titel: Athenae Batavae ... ebend. 1625. 4. 50 Bildn. Sehr verm. und mit der Aufschrift: Fundatoris, Curator. et Professor.

fessor. celebr. quorum gratia, cura doctrinaque Acad. Lugd. Batava incepit, auctaque et ornata est, Effigies . . Leide 1723. fol. Der Bildnisse sind überhaupt 133. Uebrigens ist es bekannt, daß der Text zu dem erstern Werke von J. Meursius ist. — Effig. et vit. Professor. Acad. Groningae et Omlandiae . . . Gron. 1654. f. überhaupt 31 Bildn. — Adrian Pars Index Batav. of Naamrol van de Batavise en Hollandse Schryvers . . . Leid. 1701. 4. Der eingedruckten Bildnisse sind 30. —— Von Dänen: Portraits histor. des Hommes illustr. de Danemark . . . p. Hoffmann, 1746. 4. 6 Th. — — Von Spaniern: Retratas de illustr. Españoles, Mad. 1791. fol. — — Von Deutschen: Henr. Pataleonis Prosopograph. Heroum atque illustr. viror. totius Germaniae . . . Bas. 1565-1566. f. 3 Th. (Die beygefügten Bildnisse, in Holz geschnitten, sind aber schlecht; Deutsch erschien das Werk ebend. 1567-1570. f.) — A. m. Erh. Cellii Imag. Professor. Tubingens. . . Tubing. 1596. 4. überh. 37 Bildn. — Parnassus Heidelbergensis, omnium hujus Acad. Professor. Icones exhib. 1660. f. 15 Bildn. — Icones et Elog. Viror. aliquot praest. qui . . . Marchiam nostram juver. ac illustr. 1671. f. Deutsch von G. G. Küster, Berl. 1751. f. 200 Bildn. — I. Chr. Becmanni Notit. Universit. Francofurtanae una c. Iconibus personar. aliquot illustr. . . . Frcft. 1707. f. enthält 59 Bildn. — Icon. viror. omnium ordinum . . . de Academ. et Gymnas. optime meritor. opera et studio Fr. R. Scholzii, Nor. 1725. f. 3 Th. — I. I. Baieri Biogr. Professor. Medic. qui in Acad. Altorfina vixerunt, c. singulor. iconibus . . . Nor. 1728. 4. mit 15 Bildn. — Imag. a Ioa. Kupezky depictae, ed. a Bern. Vogel et Val. D. Preissler, Norimb. 1745. f. 79 Bildn. — Jac. Bruckers Ehrentempel deutscher Gelehrsamkeit . . . in Kupfer gebracht von J. J. Haid, Augsb. 1747. 4. 50 Bildn. Eine Folge deutscher, jetztlebender Gelehrten, von El. Haid. 4. — Leben und Bildnisse großer Deutschen . . . Heidelberg 1789. f. 2 Bde. — — Von Schweizern: D. Herrlibergers schweizerischer Ehrentempel. — Portraits des Hommes illustr. de la Suisse, p. Pfenninger, Zur. 1782. 8. — — Von Böhmen: Samml. von Bildnissen böhmischer Gelehrten und Künstler, Prag 1772. 4. 87 Bildn. — — Von Amerikanern: Collection des Portraits des Hommes qui se sont rendus celebres dans . . . l'Amerique, 1782. u. f. 4. — —

Sammlungen von Bildnissen römischer Bischöfe, Cardinäle u. dergl. Effig. summor. Pontif. et Cardinal a Rubeis, 1658. f. — Effig. summor. Pontif. a St. Petro ad Clem. XI. Rom. 1675. f. 244 Bl. — Effig. summor. Pontific. et Cardinal. ab a. 1658. usque ad a. 1736. R. 1736. f. 358 Bl. — Effig. Cardinal. vivent. sub Innocent. XI. a. Rubeis, f. — Eloge histor. des Cardinaux ill. avec. leurs Portraits, p. le Pere Henry Alby, P. 1644. 4. — Ritratti di tutti Propositi generali della Compagnia di Giesu . . . dal P. Galeotti, R. 1751. f. — —

Verzeichnisse von Bildnissen: M. G. J. Apins Anleitung, wie man die Bildnisse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammeln soll, Nürnb. 1728. 8. — Effig. Iurisconsultor. in indicem redactae a C. F. Hommelio. Lips. 1760. 8. — Verz. einer Samml. von Bildnissen, gröstentheils berühmter Aerzte . . . von J. C. W. Moehsen . . . Berl. 1771. 4. (ein, in Rücksicht auf diese Materie überhaupt, höchst brauchbares Werk.) — — Catalogue of English Heads . . . by M. Ame 1748. 8. — — Catal. de Portraits cont. les Rois, les Reines et les Princes du sang royal de Suede, avec les grands Officiers, le Clergé, les Scavans etc. qui font parties des Rec. de Ch. R. Berch, Ups. 1767. 4. —— Eine Biblioth. Iconograph. haben wir von

von H. P. Schetelig zu erwarten. (S. Allg. D. Bibl. Bd. 93. S. 613.) — —

Uebrigens versteht es sich von selbst, daß hier keinesweges alle Werke, welche Sammlungen von Bildnissen enthalten, angeführt worden sind. Die Anzahl derselben ist so groß, daß, wie bereits Hr. v. Heinecke bemerkt hat, ein Verzeichniß derselben einen ganzen Band füllen würde. Es gehören nähmlich sehr viel allgemeine historische Werke, Sammlungen von Lebensbeschreibungen, Zeitschriften u. d. m. dahin. Noch weniger haben alle einzele, in Holz oder Kupfer gebrachte Bildnisse, so viel einzele vortrefliche Kunstwerke darunter sich auch befinden, angezeigt werden können. Der vorher angeführte Hr. Schetelig hat deren 21000 zusammen gebracht; und es ist nicht wahrscheinlich, daß seine Sammlung ganz vollständig ist. Indessen mögen, wenigstens die vorzüglichsten Künstler, die, in den verschiedenen Manieren der Kupferstecherkunst, dergleichen Blätter geliefert haben, hier stehen, als Edelingk, Drevet, Schmidt, Poilly, Wille, Amling, St. Aubin, Balechou, Bartolozzi, J. G. Müller, Fiquet, Savart, Daulle, Bause, Beauvarlet, Schuppen, Bervic, Boulanger, Carmann, Kohl, Chathelin, Chereau, Chevillet, Marcenay, Delphius, Masson, Houbracken, Gaucher, Heinzelmann, Geyser, Bart, Kilian, Hollar, Mellan, Tardieu, Natalis, Pitau, Preisler, Roullet, die Sadeler, Schmutzer, Strange, Schulze, Suiderhof, Morin, Corn. Vischer — Smit, Green, Farlom, J. Haid, El. Haid — Carol. Watson — Jeanninet, Desmarteau, Francois — u. v. a. m. — —

## Poßirlich.

(Schöne Künste.)

Es kommt mir vor, als wenn die meisten Menschen zwischen würklichen Possen und dem Poßirlichen einen Unterschied machten, und unter dem letztern Namen ein gewisses niedrig Lächerliches verstehen, dessen Gebrauch nicht ganz aus den schönen Künsten zu verbannen ist, da die Possen darin durchaus nirgend zu dulden sind. Diese sind Bestrebungen der niedrigsten Narren, denen es an allem Witz und an aller Urtheilskraft fehlet, durch übertriebene Ungereimtheiten lachen zu machen. Wenn aber niedrige Menschen, deren ganzer Gesichtskreis nicht über das hinaus reicht, was die unterste Classe der Menschen sieht und weiß, in ihrer Einfalt, es sey aus Laune, oder aus Unwissenheit, lächerliche Dinge thun, oder sprechen, die ihnen natürlich sind, so möchte dieses ungefehr so etwas seyn, das man poßirlich nennt. Dieses Poßirliche auch von witzigen Köpfen zur rechten Zeit nachgeahmt, wäre also das, was in den schönen Künsten zu brauchen seyn möchte. Ein poßirlicher Kerl war unstreitig Sancho Pansa; und ich denke, es werde kein Mensch von Geschmak sich scheuen, zu gestehen, daß dieser treffliche irrende Stallmeister ihm beynahe so viel Vergnügen gemacht habe, als sein Herr selbst.

Wir können zum Poßirlichen auch die Carricaturen, und was ihnen ähnlich ist, rechnen; wo natürliche ins Seltsame fallende Fehler auf eine geistreiche Art etwas weiter getrieben, und in ein helleres Licht gesetzt werden.

Man kann von dem Poßirlichen einen doppelten Gebrauch machen; denn es dienet entweder blos zur Belustigung, oder zur Verspottung gewisser ernsthafter Narrheiten. Die es zur erstern Absicht brauchen wollen, haben doch dabey zu bedenken, daß das, was man eigentlich Belustigung und Ergötzlichkeit nennt, von verständigen Menschen nie als ein Hauptgeschäffte, oder eine Hauptangelegenheit, betrieben werde. Sie ist als eine Erfrischung des Gemüths, das durch wichtigere Ge-

schäffte

schäffte ermüdet, oder zu einer allzu ernsthaften Stimmung gekommen, anzusehen. Und diejenigen, die gern einen Hauptstoff daraus machen möchten, den die Künstler vorzüglich zu bearbeiten haben, würden die Sache eben so übertreiben, als die, welche die Lustbarkeiten als eine Hauptangelegenheit des Lebens der Menschen ansehen. Nun ist wol keine verständige Nation, wo nicht die Art Menschen, die keine wichtigere Angelegenheit kennt, als ihr Leben in beständiger Lustbarkeit zuzubringen, ihres Ranges und Reichthums ungeachtet, als eine Classe sehr wenig bedeutender Menschen angesehen wird. Darum müssen wir auch, da der Fall ganz ähnlich ist, eben dieses Urtheil von der Classe der Künstler fällen, die das blos belustigende Poßirliche zu einem Hauptstoff der schönen Künste machen.

Es gehöret freylich sehr viel Originalgenie und Scharfsinn dazu, im Poßirlichen so glüklich zu seyn, als Plautus, Cervantes in dem Don Quichotte, Buttler in seinem Hudibras, oder Hogarth in seinen Zeichnungen. Aber man muß immer bedenken, daß die schönen Künste noch eine höhere Bestimmung haben, als nur den Originalgeistern lustiger und witziger Art Gelegenheit sich zu zeigen an die Hand zu geben. Die Kunst ist nicht des Künstlers, sondern dieser ist der Kunst halber da.

Wichtig kann der Gebrauch des Poßirlichen dadurch werden, daß es zur Verspottung gewisser wichtiger Narrheiten, politischer, sittlicher oder religiöser Schwärmereyen, die unter den Menschen große Verwüstung anrichten können, mit viel Nachdruk kann gebraucht werden. Einem Menschen, der nur noch etwas von Ehrliebe hat, kann nichts empfindlicher seyn, als in einem poßirlichen Lichte zu erscheinen: weil es gerade die verächtlichste Seite ist, in der sich ein Mensch zeigen kann. Mancher scheuet sich viel weniger davor, daß er für lasterhaft, als daß er für poßirlich gehalten werde. Ein Künstler, der sich dieser Gesinnungen der Menschen zu bedienen weiß, kann dadurch viel ausrichten, um sie im Zaum zu halten. Wir haben aber hiervon schon anderswo auch gesprochen *).

* * *

Die zu diesem Artikel gehörigen Nachrichten, werden sich bey den Artikeln Satyre und Scherzhaft finden.

# Postament.

(Baukunst.)

Wird auch Basement geschrieben. Eine regelmäßige verzierte Erhöhung, auf welche Statuen, Vasen oder andre Werke der Bildhauer gesetzt werden. Das Postament ist für dergleichen Werke, was der Säulenstuhl für die Säulen ist. Man macht sie sowol vierekig, als rund, auch wol gar oval. Allemal aber bestehen sie aus drey Haupttheilen, dem Fuß, dem eigentlichen Körper des Postaments, der auf dem Fuße steht, und dem Kranz, der gleichsam den Kopf ausmacht. Fuß und Kranz bestehen aus mehr oder weniger Gliedern, nachdem man dem Postament mehr oder weniger Zierlichkeit geben will. Der Haupttheil hat oft die Figur eines Würfels, und wird alsdann auch mit diesem Namen genennt; meistentheils aber übertrifft seine Höhe die Dike. Oft werden an den Postamenten der Statuen die vier Seiten des Würfels, oder Stammes, mit historischem, oder allegorischem Schnitzwerk verzieret. Die runden Postamente findet man oft mit

*) Lächerlich; Parodie; Spott.

mit aufgeschlagenen Vorhängen einer sehr unbedeutenden Zierrath. Der gute Geschmak scheinet für das Postament Einfalt, als eine Haupteigenschaft, zu fodern, damit nicht das Auge von der Hauptsache, dem darauf stehenden Bild, abgezogen und durch die Menge der Dinge zerstreut werde. Doch kann es bey Statuen dienlich seyn, da historische, oder allegorische Vorstellungen in flachem Schnitzwerk an dem Würfel des Postaments, deren Deutung auf die Statue geht, sehr wohl angebracht sind.

## Pracht.

(Schöne Künste.)

Man lobt gewisse Werke der schönen Künste wegen der sich darin zeigenden Pracht. Deswegen scheinet das Prächtige eine ästhetische Eigenschaft gewisser Werke zu seyn; und wir wollen versuchen, den Begriff und den Werth desselben hier zu bestimmen. Ursprünglich bedeutet das Wort ein starkes Geräusch; deswegen man in dem eigentlichsten Sinn dem Donner einer sehr stark besetzten und feyerlichen Musik, Pracht zuschreiben würde. Hernach hat man es auch auf sichtbare und andere Gegenstände, die sich mit Größe und Reichthum ankündigen, angewendet; daher man einen Garten, ein Gebäude, Aussichten auf Landschaften, Verzierungen, prächtig nennt, wenn das Mannichfaltige darin groß, reich und die Vorstellungskraft stark rührend ist. Es scheinet also, daß man itzt überhaupt durch Pracht mannichfaltigen Reichthum mit Größe verstehe, in sofern sie in einem einzigen Gegenstand vereiniget sind; eine Mannichfaltigkeit solcher Dinge, die die Sinnen, oder die Einbildungskraft durch ihre Größe stark einnehmen.

Wahre Größe mit mannichfaltigem Reichthum verbunden, findet man nirgend mehr, als in der leblosen Natur, in den erstaunlichen Aussichten der Länder, wo hohe und große Gebürge sind. Daher nennt auch jedermann diese Aussichten vorzüglich prächtig. So nennt man auch den Himmel, wenn die untergehende Sonne verschiedene große Parthien, von Wolken mit hellen und mannichfaltigen Farben bemahlt. Gegenstände des Gesichts sind überhaupt durch die Menge großer Formen, und großer Massen, darin aber Mannichfaltigkeit herrscht, prächtig. Gemählde sind es, wenn sie aus großen, mit kleinern untermengten Gruppen, und eben solchen Massen von Hellem und Dunkelem bestehen, die dabey dem Auge einen Reichthum von Farben darbieten. Ein Gebäude fällt von außen mit Pracht in das Auge, wenn nicht nur das Ganze in der Höhe und Weite die gewöhnlichen Maaße überschreitet; sondern zugleich eine Menge großer Haupttheile ins Auge fällt. Denn es scheinet, daß zu einer solchen Pracht etwas mehr, als die stille, einfache Größe solcher Massen, wie die ägyptischen Pyramiden sind, erfodert werde.

In der Musik scheinet die Pracht, sowol bey geschwinder, als bey langsamer Bewegung statt zu haben; aber ein gerader Takt von $\frac{4}{4}$ oder $\frac{2}{4}$ scheinet dazu am schiklichsten, und kleinere Schritte des Taktes scheinen der Pracht entgegen. Dabey müssen die Stimmen sehr stark besetzt seyn, und besonders die Bässe sich gut ausnehmen. Die Glieder der Melodie, die Ein- und Abschnitte müssen eine gewisse Größe haben, und die Harmonie muß nicht zu schnell abwechselnd seyn.

In den Künsten der Rede scheinet eine Pracht statt zu haben, die nicht blos aus der Größe und dem Reichthum des Inhalts entsteht, sondern auch von der Schreibart, oder der Art, die Sachen vorzutragen, herkommt. Prächtige Gegenstände können gemein und armselig beschrieben werden. Die Pracht hat immer etwas feyerlich veranstaltetes; und es scheinet, daß ohne einen wol periodirten und volltönenden Vortrag, einen hohen Ton, vergrößernde Worte, keine Rede prächtig seyn könne. Vornehmlich aber trägt die Feyerlichkeit des Tones, und der Gebrauch solcher Verbindungs- und Beziehungswörter, wodurch die Aufmerksamkeit immer aufs neue gereizt wird, das meiste zur Pracht bey. Also, sagt er — Izt erhebt er sich — *Nun beginnt das Getümmel* — u. d. gl.

Außerdem bekommt die Rede Pracht, wenn die Hauptgegenstände, von denen die Größe herrühret, erst jeder besonders mit einigem Gepränge vors Gesicht gebracht worden, ehe man uns die vereinigte Würkung davon sehen läßt. So ist Homers Erzählung von dem Streit des Diomedes gegen die Söhne des Dares im Anfange des 5ten Buchs der Ilias. Ein gemeiner Erzähler würde ohngefehr so angefangen haben. „Darauf trat Diomedes voll Muth und mit glänzenden Waffen gegen die Söhne des Dares heraus; sie auf Wagen, er zu Fuße" u. s. f. Aber der Dichter, um die Erzählung prächtig zu machen, und uns Zeit zu lassen, die Helden, ehe der Streit angeht, recht ins Gesicht zu fassen, und uns in große Erwartung zu setzen, beschreibet erst umständlich und mit merklicher Veranstaltung den Diomedes. „Aber dem Diomedes, des Tydeus Sohn, gab izt Pallas Athene Kühnheit und Muth" u. s. w. Nachdem wir diesen Helden wol ins Auge gefaßt haben, und seinethalben in große Erwartung gesetzt worden, läßt er nun seine Gegner ebenfalls feyerlich auftreten. „Aber unter den Trojanern war ein gewisser Dares — Dieser hatte zwey Söhne" u. s. w.

Von dieser Pracht in dem Vortrag ist die, welche in der Materie selbst liegt, verschieden. Der Inhalt der Rede bekommt seine Pracht von der Größe und dem Reichthum der Dinge, die man uns vorstellt, und darin übertreffen die redenden Künste die übrigen alle. Welcher Mahler würde sich unterstehen, in einem Gemählde auch nur von weitem die unendliche Pracht der großen und reichen Scenen in der Meßiade nachzuahmen? Denn alles Große, das der Verstand und die Einbildungskraft nur fassen mögen, kann durch die Rede in ein Gemählde vereiniget werden.

Die unmittelbareste Würkung der Pracht ist Ehrfurcht, Bewunderung und Erstaunen. Die schönen Künste bedienen sich ihrer mit großem Vortheil, um die Gemüther der Menschen mit diesen Empfindungen zu erfüllen. Bey wichtigen, politischen und gottesdienstlichen Feyerlichkeiten ist die Pracht nothwendig; weil es wichtig ist, daß das Volk nie ohne Ehrfurcht und Vergnügen an die Gegenstände gedenke, wodurch jene Feyerlichkeiten veranlasset werden. Da aber der Eindruk, den die Pracht bewürket, wenig überlegendes hat: so ist es freylich mit der bloßen Pracht nicht allemal gethan. Pracht in den Worten, ohne wahre Größe des Inhalts, ist, was Horaz fumum ex fulgore nennt. Wenn man bey feyerlichen Anläßen gewisse bestimmte und zu besonderm Endzwek abzielende Vorstellungen zu erweken sucht: so muß man mit der Pracht dasjenige zu ver-

verbinden wissen, was diese besondere Vorstellungen mit gehöriger Klarheit zu erweken vermögend ist. Man liest in der Geschichte der mosaischen Gesetzgebung, daß durch Donner und Bliz das Volk zu Anhörung des Gesetzes vorbereitet worden. So muß die Pracht die Gemüther zu den wichtigen Vorstellungen, die man bey gewissen Gelegenheiten erweken will, vorbereiten.

Pracht ohne wahre Größe ist bloßes Gepränge, das sogar ins Lächerliche fallen kann. Auch die Pracht, die man bey mittelmäßiger Größe durch überhäuften Reichthum gleichsam erzwingen will, thut nur schlechte Würkung. In Venedig sieht man eine Kirche, die den Namen Santa Maria Zobenigo hat, wo an der Außenseite alles entweder Säule, oder Bilderblinde mit Statuen, oder Felder mit Schnitzwerk ist. Dies ist ein erzwungener Reichthum, der blos ermüdet, und nie die Würkung der wahren Pracht haben kann.

* * *
*

(*) Von dem prächtigen Charakter in Gebäuden, wird in den Untersuchungen über den Charakter der Gebäude, Leipz. 1788. 8. S. 117. gehandelt.

## Präludiren; Präludium.

(Musik.)

Die Organisten pflegen in den Kirchen, ehe der Gesang angeht, auf der Orgel zu spielen, um dadurch die Versammlung zur Anhörung des Gesanges vorzubereiten. Dieses vorläufige Spiel der Orgel wird Präludiren, das, was man dabey spielt, Präludium genannt. So geschieht es bisweilen auch bey Concerten, daß der, welcher auf dem Clavicembal die Hauptbegleitung führet, vorher auf seinem Instrument präludirt. Da mir über diese Materie ein Aufsatz von einem sehr geschikten Virtuosen zugestellt worden, so will ich denselben hier ganz einrüken.

„Das Präludiren ist hauptsächlich nur in der Kirche gebräuchlich und geschiehet auf der Orgel, entweder vor einer Kirchenmusik, oder vor einem Choral, den die Gemeinde singt. Im letztern Falle liegt dem Organisten ob, die Melodie des Chorals der Gemeinde vorzuspielen. Hat der Organist nun Zeit und Geschiklichkeit, so fängt er mit einem Vorspiel an, worin in einem der Kirche anständigen Vortrage der Sinn des Liedes ausgedrükt, und die Gemeinde zu der Gemüthsfassung vorbereitet wird, worein das Lied sie setzen soll: dann hebt er auf einem andern Clavier mit einem durchdringenden Anzug, die Melodie des Liedes mit langen Noten an, und begleitet dieselbe mit Sätzen aus dem Vorspiel. Dieses erfodert nun große Einsichten und Fertigkeit in die Versetzung der Contrapunkte, ohne welches der Organist die Verbindung seines Vorspiels mit der Melodie des Liedes nicht bewerkstelligen kann; denn er wird entweder daraus zwey verschiedene Stüke machen, oder abgedroschene Sätze hören lassen, die sich zu jedem Vorspiele, und zu jedem Chorale schiken, welches unangenehm ist.

„Man präludirt aber nicht allezeit auf diese Art, ob sie gleich die gewöhnlichste und die schiklichste ist, den Ausdruk zu befördern, worauf aber von den Organisten selten gesehen wird. Alle mögliche Künsteleyen, die über einen Choral zu machen sind, (nachdem man ihn bald oben, bald unten, bald in der Mitte, bald im Canon, per augmentationem, oder diminutionem, oder alla stretta, wo alle Verse der ganzen Strophe sich

zu

zu gleicher Zeit hören lassen, u. s. w. durchführt,) können zu Präludien dienen, wenn der Organist die Geschiklichkeit dazu hat, oder wenn er sie auch vorher aufgesetzet, und auswendig gelernet hat. So hat Joh. Seb. Bach den Choral: **Vom Himmel hoch da komm ich her** rc. mit canonischen Veränderungen herausgegeben, denen an Kunst schwerlich etwas gleich kömmt, und kommen wird, die alle zu Präludien geschikt sind, aber dem Ohre wegen des großen Zwanges, den diese Gattung von Composition verursacht, nicht sonderlich schmeicheln, ja ihm nicht einmal faßlich sind.

„Die Präludien vor Kirchenmusiken dienen auch dazu, daß die Instrumentisten Gelegenheiten haben, ihre Instrumente zu stimmen: daher muß der Organist, wenn die Orgel im Cammerton gestimmt ist, sich so lange in D dur aufhalten, bis alle Instrumente gestimmt sind, weil diese Tonart dazu am geschiktesten ist, und dann durch wohlgewählte Modulationen in die Tonart übergehen, worin die Kirchenmusik anfängt. Das Geräusch der Instrumente bey solchen Präludien ist Schuld daran, daß hier nicht wol auf den Ausdruk gehalten werden kann.

„Auf dem Flügel vor Musiken zu präludiren, ist nicht allenthalben im Gebrauch. Eine Folge von arpeggirten Accorden ist diesem Instrument am natürlichsten.

„Unangenehm ist es, wenn vor einer aufzuführenden Musik jeder auf seinem Instrumente präludirt, oder sich in Passagen übt. Wer in einem Lande ist, wo diese üble Gewohnheit eingerissen ist, muß sich das Vergnügen, das ihm die Anhörung einer guten Musik gewähren soll, durch tausend Martern erkaufen. Daraus entsteht auch noch das Böse, daß Niemand sein Instrument rein stimmen kann, weil keiner vor dem andern zu hören im Stande ist. Das allerübelste dabey ist, daß es gewisse Musiken giebt, wo auch das fürtrefflichste Präludium den Ausdruk, der in dem Anfange der Musik liegt, vertilgen kann.

„Es giebt eine Menge Stüke, die den Namen Präludium führen, auf die gemeiniglich eine Fuge folgt, die aber keinen bestimmten Charakter haben, und selten zu Vorspielen geschikt sind. Oft sind es ganz strenge, oft freyere Fugen, oft sind sie von einer taktlosen Phantasie nur durch den Takt unterschieden; oft auch ist es ein bloßer Satz von 6 oder 8 Noten, der beständig entweder in der geraden oder Gegenbewegung gehöret wird, und womit auf eine künstliche Art modulirt wird rc. Die besten Präludien sind ohnstreitig die von Joh. Seb. Bach, der deren eine Menge in allen Arten gemacht hat.“

* *

L'art de préluder. p. Mr. Hotteterre, Par. 1722. 4. — — Auch hat J. A. Koberich, unter andern, 36 Vorspiele, um die höchst nöthige Präludirkunst nach jetziger Methode leichtlich erlernen zu können,“ herausgegeben. S. übrigens die, bey dem Art. **Fantasie**, S. 602 angezeigten Schriften; und wegen mehreren Unterrichtes, die verschiedenen Anweisungen zum Generalbaß und die Lehrbücher von der Harmonie. — —

# Presto.

(Musik.)

Dieses italienische Wort wird den Tonstüken vorgesetzt, die eine sehr schnelle Bewegung haben; der höchste Grad des Schnellen aber wird durch Prestissimo angedeutet. Weil in dem Presto ganze Taktnoten sehr geschwind auf einander folgen, so ver-

versteht es sich von selbst, daß diese Bewegung nicht so kleine Takttheile verträgt, als die langsamen Bewegungen; theils weil es nicht möglich wäre, sie mit der ihnen zukommenden Geschwindigkeit zu singen, oder zu spielen, theils weil sie in der äußersten Schnelligkeit, in der sie vorbey gehen, keinen Eindruk machen könnten.

## Prime.

(Musik.)

Dieses Wort wird wie der Name eines Intervalls gebraucht, und zeiget in der stufenweis auf- oder absteigenden Reihe von Intervallen den ersten, oder letzten Ton, der die Octave des eigentlichen Grundtones ist, an. Es geschieht aber blos, um das Unschikliche der Benennung zu vermeiden, daß diese Octave bisweilen Prime genennt wird. Denn da die auf diese Octave stufenweis folgenden Töne die Secunde, Terz, Quart, und selten, wie sie eigentlich es sind, None, Decime, Undecime genennt werden: so bekommt auch die Octave den Namen Prime, damit man nicht zu dem unschiklichen Ausdruk, die Octave gehe durch die Secunde in die Terz, oder die Terz trete durch die Secunde in die Octave, genöthiget werde; da es sich schiket, in diesen Redensarten das Wort Prime, anstatt Octave zu brauchen. Sie kommt bisweilen um einen halben Ton erhöhet vor, und wird alsdann die übermäßige Prime genennt. Nicht als ob dieses ein in der Harmonie gebräuchliches Intervall sey: denn es kommt in keinem Accord vor; sondern diese Erhöhung geschieht blos im Durchgang, um bey gewissen Fällen die Modulation zu begleiten:



## Profil.

(Zeichnende Künste.)

Dieses Wort wird sowol in der Mahlerey, als in der Baukunst gebraucht. Wer einen Menschen nur von der rechten oder linken Seite so sieht, daß dessen andere Seite ganz von der dem Auge entgegenstehenden bedekt wird, der sieht den Umriß desselben, nach des Mahlers Ausdruk, im Profil, und diese Art der Ansicht ist der geraden entgegengesetzt, da man eine Person von Vorne ansieht, daß die rechte und linke Seite des Körpers gleich vollständig in das Auge fallen.

Hieraus versteht man auch den Ausdruk, Halb- und Dreyviertel-Profil; jener bedeutet die Ansicht, da man von der hintern Hälfte des Körpers noch etwa die Hälfte, dieser, wenn man noch etwa ein Viertel davon sähe.

In der Baukunst bedeutet das Wort eine Zeichnung nach dem Durchschnitt *); es sey, daß sie von einem ganzen Gebäude, oder nur von einzelen Theilen, von Säulen, Pfeilern, oder einer ganzen Mauer gemacht werde. Das Profil zeiget demnach die ganze Dike eines stehenden Theiles an, und die Ausladungen aller hervorstehenden Theile. In sofern also die Zeichnung nur den äußersten Seitenumriß eines stehenden Körpers anzeiget, ohne etwas von seinen zwischen diesen liegenden Theilen anzuzeigen, wird sie ein

*) S. Durchschnitt.

ein Profil genennt. Wenn zum Beyspiel in den Figuren der Artikel: Attischer Säulenfuß, und Gebälke, blos die Umrisse blieben, alle Querstriche aber ausgelöscht würden, so würden diese Zeichnungen die Profile des attischen Säulenfußes und eines jonischen Gebälkes vorstellen.

Die Profile der Säulen, und aller mit Gliedern verzierten Theile, zeigen am deutlichsten die Höhen und Ausladungen der Glieder, und deren Verhältnisse unter einander an. Ein beträchtlicher Theil der Schönheit der Verzierungen hängt unstreitig davon ab, daß die Profile gut ins Auge fallen; und an den Profilen der Gesimse und ganzer Gebälke kann man gar bald wahrnehmen, ob ein Baumeister ein empfindsames Auge für gute Verhältnisse habe, oder nicht *). Es ist daher angehenden Baumeistern sehr zu rathen, daß sie sich in aufmerksamer Betrachtung der Profile der berühmtesten Meister sehr fleißig üben, auch andere von schlechten Baumeistern dagegen halten, um ihr Auge an die besten Verhältnisse zu gewöhnen.

*) S. Gueder.

## Prologus.

(Dramatische Dichtkunst.)

Eine Art Vorrede, die vor der Comödie an die Zuschauer gehalten wird. Plautus und Terenz haben sie vor ihren Comödien. Jener läßt insgemein etwas über den Inhalt und die Beschaffenheit des Stüks sagen, und seine Prologen sind durchgehends sehr lustig. Bisweilen aber fallen sie stark ins Possenhafte. Terenz ist meist ernsthaft, und vertheidiget sich, oder sein Stük in dem Prologus. Aristophanes hat gar keine Prologen. Auch vor den Trauerspielen der Alten finden wir keine eigentliche Prologen. Aristoteles aber spricht von dem Prologus des Trauerspiels, als von einem wesentlichen Theil desselben; aber er versteht etwas ganz anderes darunter, als die Prologen der lateinischen Comödie sind. Euripides hat zwar seinen Trauerspielen keine förmliche Prologen vorhergehen lassen, öfters aber vertritt die erste Scene die Stelle eines Prologen, darin etwas von dem Inhalt des Trauerspiels dem Zuhörer zur Nachricht gesagt wird. Und da diese Auftritte eigentlich schon zur Handlung selbst gehören, so sind sie bisweilen etwas unnatürlich.

Auf der englischen Schaubühne ist es gewöhnlich, daß jedes Drama seinen besondern Prologus hat, den insgemein ein Freund des Verfassers macht, um die Zuschauer in gute Gesinnungen für ihn, oder für sein Werk zu setzen. Auf der deutschen und französischen Bühne sind die Prologen unbekannt.

* *

Von den Prologen handeln: Aubignac, im 1ten Kap. des 3ten Buches s. Prat. du Theatre, S. 143. Ausg. v. 1715. — X. Quadrio, im 1ten Th. des 3ten Bds. S. 317. und im 2ten Th. eben dieses Bandes, S. 157 s. Storia e Rag. — Cailhava, im 6ten Kap. des 1ten Buches s. Art de la Comedie, Bd. 1. S. 117. Ausg. v. 1772. — C. F. Cramer (Ueber den Prolog, Leipz. 1776. 8. und im 1ten Jahrg. s. Magazines der Musik, S. 608. — Auch gehört hieher noch das 7te St. der Lessingschen Dramaturgie — und das englische Schriftchen: On the Prol. and Epilogues not delivered, Lond. 1768. 8. — —

Sammlungen von Prologen: Nuovo Prato di Prologhi di Giov. D. Lombardo . . . Ven. 1606. 4. (Es sind deren 63, aber nur 2 in Versen.) — — The Court of Thespis, L. 1770. 8. — Juvenile Roscius, or Spouter's Amu-

Amusement, a Collect. of Prolog. and Epil. 1770. 12. — Collect. of Engl. Prol and Epil. beginning with Shakespear and ending with Garrik, 1779. 12. 4 Bde. — Theatr. Bouquet of Prol. and Epil. 1780. 12. — The Thespian Oracle, cont. the newest Prol. and Epil. 1791. 8. — The newest Thespian Oracle .... 1791. 8. — — Sammlung theatral. Gedichte, Leipz. 1777. 8. Auch finden sich deren in den Theateralmanachen von den H. H. Clodius, Engel, Ramler, u. a. m. — Im Spanischen führen solche den Namen Loa; und Ramon de la Cruz hat die bessern geschrieben. —

Uebrigens ist es bekannt genug, daß das, was bey den Griechen eigentlich der Prologus hieß, auf dem neuern Theater nicht mehr so heißt. Indessen kannten jene denn doch auch den neuern Prolog; die erste Scene des ersten Aktes mehrerer Stücke des Euripides könnte wegfallen, ohne daß das Stük dadurch verstümmelt würde; und was ist sie also sonst, als ein eigentlicher Prolog? Ueberhaupt hätte die Geschichte des Prologs wohl eine ausführlichere Untersuchung verdient, als sie hier erhalten hat. Auf dem französischen Theater, z. B. fanden, bis zu den Zeiten des Corneille und Moliere, solche fast allgemein Statt; und noch der Amphitruon des leztern hat deren einen. Die ältern italienischen Trauerspiele, und mehrere Lustspiele haben deren öfters. Und, wenn die deutschen einzelen Stücke deren gleich nicht besitzen: so werden doch auch auf unserm Theater Prologen gehalten. —

# Prosa; Prosaisch.

(Redende Künste.)

Man nennt zwar jede Rede, die weder ein bestimmtes Sylbenmaaß, noch metrische Einschnitte hat, Prosa *); und dennoch scheinet es, daß der Charakter des prosaischen Vortrages nicht blos hievon abhange, weil man auch gewisse Verse prosaisch, und einen gewissen Vortrag, dem Sylbenmaaß und Metrum fehlen, poetisch nennt. Die prosaische Rede hat neben dem äußerlichen, oder mechanischen, das in dem Mangel des nach einer bestimmten Regel abgemessenen Ganges besteht, noch einen innerlichen Charakter, der von dem Ton und der Wahl des Ausdruks herkommt. Es giebt Wortfügungen, Wendungen, einzele Wörter und Redensarten, die dem prosaischen Vortrag entgegen und dem Gedichte vorbehalten sind. Werden diese in der Rede, der das Sylbenmaaß und das Metrum fehlt, gebraucht: so nennt man die Prosa poetisch; fehlen sie aber dem Vortrage in Versen, so werden diese prosaisch genennt.

Es ist bereits in andern Artikeln gezeiget worden *), worin das Poetische der Sprache, in sofern es vom Sylbenmaaß unabhänglich ist, bestehe, und daraus läßt sich auch der innere Charakter der Prosa bestimmen. Doch ist dabey zu merken, daß einzele, hier und da etwa vorkommende poetische Redensarten und Wendungen die Prosa noch nicht poetisch, noch weniger prosaische Wendungen die Poesie prosaisch machen. Man braucht diese Ausdrüke von der Schreibart, oder der Art des Vortrages, darin der eine, oder der andere dieser Charaktere herrschend ist.

Die poetische Prosa, nämlich Gedichte ohne Sylbenmaaß, sind ein Einfall der neueren Zeit; und es ist verschiedentlich darüber gestritten worden, ob irgend einem prosaischen Werk der Name eines Gedichts mit Recht könne beygelegt werden. Itzt ist die Frage fast durchgehends entschieden, und Niemand weigert sich, unsern Geßner, dessen Werke fast durchgehends in Prosa geschrie-

*) S. Sylbenmaaß; Metrisch.

*) S. Poetisch; Ton.

geschrieben sind, unter die Dichter zu zählen. Freylich fehlet es dem schönsten prosaischen Gedichte noch an einer Vollkommenheit; und man empfindet den Mangel des Verses desto lebhafter, je schöner man das übrige findet.

Aber zwey Dinge sind, davor sich jeder in den redenden Künsten sorgfältig in Acht zu nehmen hat; vor dem prosaischen Ton in dem Gedicht, und vor dem poetischen in der gemeinen Rede. Jenes ist dem Charakter des Gedichtes so sehr entgegen, daß auch im prosaischen Gedichte selbst der prosaische Ton ganz widrig wäre: dieses widerspricht dem Charakter der gemeinen Rede eben so, wie wenn man bey der alltäglichen, blos nach der Nothdurft eingerichteten Kleidung irgend einen Theil derselben nach festlichem Schmuk einrichten wollte. Wie es abgeschmakte Pedanterie ist, wenn man in den Reden über Geschäffte des täglichen Lebens, oder des gemeinen Umganges, ohne Noth Ausdrüke, Redensarten und einen Ton annimmt, die dem wissenschaftlichen gelehrten Vortrag eigen sind: so ist es auch eine ins Lächerliche fallende Ziererey, wenn man in der gemeinen Sprache der Unterredung poetische Blumen, oder etwas von dem feyerlichen Ton der Redner oder Romanenschreiber einmischt: ein Fehler, in den junge, für die Sprache der Romane zu sehr eingenommene Personen des schönen Geschlechts nicht selten fallen. Dieses ist aber gerade der Fall junger Schriftsteller, die ihren prosaischen Vortrag hier und da mit poetischen Schönheiten ausschmüken. Höchst anstößig ist dieses vornehmlich in dem Dialog der dramatischen Werke, der dadurch seine ganze Natur verlieret.

Ich halte es für wichtig genug, bey dieser Gelegenheit unsre Kunstrichter auf diese Fehler, die nicht selten begangen werden, besonders aufmerksam zu machen, damit sie sich ihrem Einreißen mit Fleiß entgegensetzen *). Es ist für die Dichtkunst sehr wichtig, daß sie eine ihr allein zukommende Sprache behalte. Denn gar oft hat sie kein anderes Mittel, sich über die gemeine Prosa zu erheben, und die Aufmerksamkeit der Leser in der gehörigen Spannung zu erhalten, als eben den ihr eigenen Ton im Vortrage; und oft blos den Gebrauch gewisser Worte, die eben deswegen, weil sie in der gemeinen Sprache unerhört sind, einen poetischen Charakter haben. Sollten diese Mittel auch in dem sonst unpoetischen Vortrag gewöhnlich werden, so würde der Dichter sich bey manchen Gelegenheiten gar nicht mehr über den gemeinen Vortrag erheben können.

Es ist freylich nicht möglich, die Gränzen, wo sich das Prosaische des Vortrages von dem Poetischen scheidet, durchaus mit Genauigkeit zu zeichnen. Wer aber ein etwas geübtes Gefühl hat, der empfindet es bald, wenn sie von der einen oder der andern Seite überschritten werden. Wenn also die Kunstrichter dergleichen Ausschweifungen über die Gränzen gehörig rügen, so gewöhnen sich die Schriftsteller, die sich derselben schuldig gemacht haben, zum sorgfältigern Nachdenken, wodurch ihr Gefühl hinlänglich geschärft wird, um solche Fehler künftig zu vermeiden.

Verschiedene Kunstrichter haben angemerkt, daß es schwerer sey, in einer durchgehends reinen und den Charakter ihrer Art überall behauptenden Prosa, als in einer durchaus guten poetischen Sprache zu schreiben.



*) Man sehe einige gute Erinnerungen hierüber in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften," im ersten Stück des 10. Bandes S. 108.

ben. Dieses scheinet dadurch bestätiget zu werden, daß bey mehrern Völkern, so wie bey den Griechen, die Sprache der Dichtkunst weit früher eine gewisse Vollkommenheit erreicht hat, als die Prosa. Der Grund hievon liegt ohne Zweifel darin, daß die eine ein Werk der schnellwirkenden Einbildungskraft, die andere aber ein Werk des Verstandes ist, dessen Wirkungen langsamer und bedächtlicher sind. Es ist eben der Fall, der zwischen den schönen Künsten und den Wissenschaften den sehr merklichen Unterschied hervorbringt, daß jene oft sehr schnell, diese durch ein ungemein langsames Wachsthum zur Vollkommenheit empor steigen.

* *

Der Grund, welchen Hr. Sulzer von der frühern Ausbildung der poetischen vor der prosaischen Sprache angiebt, scheint nicht der wahre zu seyn, und dieser tiefer, in dem Ursprunge der Sprache selbst, zu liegen. Man sehe hieüber Hrn. Herders Abhandlung über den Ursprung der Sprache, Berl. 1772. 8. — —

Außer den, bey den Artikeln **Ausdruck**, **Poetisch**, u. d. m. angeführten Schriften, gehört noch hierher eine, in dem 2ten Bande der Memoirs of the Liter. and Philos. Society of Manchester, Lond. 1785. 8. befindliche Abhandlung: On the Nature and essential Character of Poetry, as distinguished from Prose, von D. Barnes. — —

# Prosodie.

(Dichtkunst.)

Unter diesem Worte versteht man gegenwärtig den Theil der grammatischen Kenntniß einer Sprache, der die Länge und Kürze der Sylben und die Beschaffenheit der daraus entstehenden Sylbenfüße, hauptsächlich für den mechanischen Bau der Verse, bestimmt. Vor vierzig Jahren schien die Prosodie der deutschen Sprache eine Sache, die gar wenig Schwierigkeit hätte. Die Dichter schränkten sich auf eine kleine Zahl von Versarten ein, die meistens nur aus einer Art Sylbenfüßen bestunden. Von diesen selbst brauchte man nur gar wenige, denen man wegen einiger Aehnlichkeit mit den griechischen und lateinischen Jamben, Spondäen, Trochäen und Daktylen, diese Namen beylegte; und ein mittelmäßiges Gehör schien hinlänglich, diese Füße gehörig zu erkennen und zu unterscheiden. Man sah zwar wol, daß die deutsche Prosodie die Länge der Sylben nicht immer nach den Regeln der griechischen oder lateinischen bestimmte; aber der Unterschied machte den Dichtern keine Schwierigkeiten. Seitdem man aber angefangen hat, den Hexameter und verschiedene lyrische Sylbenmaaße der Alten in die deutsche Dichtkunst einzuführen, entstunden Zweifel und Schwierigkeiten, an die man vorher nicht gedacht hatte. Da ich mich über diese Materie nicht weitläuftig einlassen kann, begnügt ich mich, den Leser auf zwey vor nicht gar langer Zeit herausgekommene prosodische Schriften zu verweisen *).

Ich gestehe, daß ich über keinen in die Dichtkunst einschlagenden Artikel weniger fähig bin, etwas gründliches zu sagen, als über diesen. Eine einzige Anmerkung finde ich hier nöthig anzubringen. Jedermann weiß, daß die Prosodie der Alten nur auf einem Grundsatz beruhte: nämlich, daß die Länge und Kürze der Sylben, so wie noch gegenwärtig in der Musik die Geltung der

*) Oests Versuch einer critischen Prosodie — Frankfurt am Mayn 1765. 8 — Ueber die deutsche Tonmessung 1766. auf zwey Bogen in 8. ohne Benennung des Druforts.

der Noten, von dem Accent unabhänglich, und lediglich nach der Dauer der Zeit abzumessen seyen. Diesem zufolge hatten die Alten nur zweyerley Sylben, lange und kurze. (Denn die sogenannten ancipites, oder gleichgültigen, waren doch in besondern Fällen von der einen, oder der andern Art.) Diese waren ihrer Dauer nach gerade halb so lang, als jene; beyde Arten unterschieden sich gerade so, wie in der Musik eine halbe Taktnote von dem Viertel. Die ganze Prosodie der Alten gründete sich auf diese Geltung der Sylben, und die mechanische Richtigkeit des Verses kam genau mit dem überein, was die Richtigkeit der Abmessung des Takts in der Musik ist.

So einfach scheinet unsere Prosodie nicht zu seyn; denn sie scheinet ihre Elemente nicht blos von der Geltung, sondern auch von dem Accent oder dem Nachdruk herzunehmen; so wie in der Musik eine lange Note im Aufschlag zwar eben das Zeitmaaß behält, welches sie im Niederschlag hat, aber nicht von demselben Nachdruk ist, und in Absicht auf die Note von gleicher Geltung im Niederschlag, für eine kurze melodische Sylbe gehalten wird. Unsere Dichter brauchen Sylben, die nach dem Zeitmaaß offenbar kurz sind, als lang; weil sie in Absicht auf den Nachdruk eine innerliche Schwere haben, wie man sich in der Musik ausdrükt. Außerdem läßt sich auch schlechterdings nicht behaupten, daß unsere langen Sylben, der Dauer nach, alle von einerley Zeitmaaße seyen, wie zum Beyspiel alle Viertel- oder halbe Noten desselbigen Takts; so wie sich dieses auch von den kurzen nicht behaupten läßt.

Die alten Tonsetzer hatten nicht nöthig, ihren Noten zum Gesang ein Zeichen der Geltung beyzufügen, sie zeigten blos die Höhe des Tones an. Ein und eben dieselbe Note wurde gebraucht, das, was wir itzt eine Viertel- und eine Achteltaktnote nennen, anzuzeigen; denn die Geltung wurde durch die unter der Note liegende Sylbe hinlänglich bestimmt. Wollten unsere Tonsetzer itzt eben so verfahren, so würde es ziemlich schlecht mit unsern Melodien aussehen. Daher scheinet es mir, daß unsere Prosodie eine weit künstlichere Sache sey, als die griechische. Es ist daher sehr zu wünschen, daß ein Dichter von so feinem Ohr, wie Klopstok, oder Ramler, sich der Mühe unterzöge, eine deutsche Prosodie zu schreiben. Vortreffliche Beyträge dazu hat zwar Klopstok bereits ans Licht gestellt; aber das Ganze, auf deutlich entwikelte und unzweifelhafte Grundsätze des metrischen Klanges gebaut, fehlet uns noch, und wird schwerlich können gegeben werden, als nachdem die wahre Theorie des Metrischen und des Rhythmischen in dem Gesang völlig entwikelt seyn wird, woran bis itzt wenig gedacht worden; weil die Tonsetzer sich blos auf ihr Gefühl verlassen, das freylich bey großen Meistern sicher genug ist. Eine auf solche Grundsätze gebaute Prosodie würde denn freylich nicht blos grammatisch seyn, sondern zugleich die völlige Theorie des poetischen Wolklanges enthalten. Einige sehr gute Bemerkungen über das wahre Fundament unsrer Prosodie wird man in der neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften, im ersten Stük des zehnten Bandes in der Recension der Ramlerischen Oden, antreffen.

* *

Ausser dem, von H. Sulzer angeführten Vers. einer critischen Prosodie, von J. H. Oest, Fest. 1765. 8. und dem Schriftchen, Ueber die deutsche Tonmes-

sung, (Dresd.) 1766. 8. (von K. Chr. Kanzler) — gehören noch hieher: Chrstn. Dan. Fischlins deutsche Prosodia, Stuttg. s. a. 8. — Conr. Dunkelbergs Viersitzige Lehrbahn zur deutschen Prosodie, Nordhausen 1703. 8. — Versuch einer deutschen Prosodie von K. P. Moritz, Berl. 1786. 8. — S. übrigens die, bey den Art. Accent, S. 17 u. f. Rhythmus und Wohlklang angeführten Schriften. — —

## Provenzalische Dichter.

Sind Dichter, die im zwölften und dreyzehnten Jahrhundert in der provenzalischen Sprache gedichtet, auch unter dem Namen Troubadours bekannt sind, und, wie es scheinet, nicht geringen Einfluß auf den Geschmak und die Ausbreitung der deutschen Poesie in dem sogenannten schwäbischen Zeitpunkt gehabt haben. Daher verdienen sie, daß ihrer hier besonders erwähnt werde. Folgender Aufsatz über diese Materie ist von unserm Bodmer, der ehedem diesem Theile der poetischen Geschichte besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat.

„Die provenzalische Sprache, die in Provence und Languedoc von der lateinischen des Pöbels entstanden, wie die italiänische in Italien, und die französische in Orleans, die alle drey von einander unterschieden sind, hat zuerst Scribenten gehabt, die ihr eine gewisse befestigte Gestalt gegeben, und in derselben Werke geschrieben haben; die in Ruf gekommen, und die Lust ihrer Zeitgenossen gewesen sind. Wiewol wir die Geschichte dieser Scribenten, die der Mönch von den Inseln Hieres geschrieben, und die Sammlung ihrer Werke, die Hugo von St. Cesari besorget hat, nicht mehr haben, so sind doch die Nachrichten noch vorhanden, die Johannes von Nostradame, ein Bruder des Propheten, aus denselben zusammengelesen hat: und es sind noch hier und da Fragmente in ziemlicher Anzahl übrig, welche uns von der Denkungs- und Dichtungsart derselben das nöthige Licht geben. Es ist dieselbe, die im Ciro da Pistoia, im Guido Cavalcante und in den ersten Poeten Italiens herrschte, die ihre Poesie bey den Provenzalen geholt haben.

Sie drehet sich um die Liebe wie um ihren Pol herum: jeder hat seine Dame, die ihm gebiethet, und der er mit einer gewissenhaften Galanterie dienet. Da waren Liebesgerichtshöfe von Cavalieren, und von Damen, in welchen die Gewissensfragen der Liebe mit der pünktlichsten Sorgfalt untersucht wurden. Dichter hatten ihre Epopöen, die Romanzen, in welchen die Beständigkeit in der Liebe, und die Herzhaftigkeit in den abentheuerlichen Unternehmungen, die beyden Haupträder waren. Die Aventüre that ihnen die Dienste der Musen, und der heilige Gral versah sie mit Mythologie. Es fehlte ihnen aber auch nicht an sittlichen Sprüchen und Lehren, die gewiß auf gute menschliche Grundsätze gebaut, und mit feinem Witz ausgebildet sind. Es ist eine solche Aehnlichkeit in dem Charakter der provenzalischen und der alten schwäbischen Poesie, daß es ganz glaublich wird, zwischen den Poeten beyder Nationen sey ein genauer Umgang gewesen. Die Poesie und die Sprache haben mit dem vierzehnten Jahrhundert abgenommen. Die tiefere Unterwerfung der Provence unter Frankreich, das Abnehmen des wunderbaren Systems von der Ritterschaft und der damit verknüpften Galanterie, die Blüthe der italiänischen Sprache, mittelst der vortrefflichen Scribenten in derselben — beförderten ihren Untergang."

Die

Die zu diesem Artikel gehörigen Nachrichten finden sich bey dem Art. Dichter, S. 617. a.

## Punkt; Punktiren.

(Kupferstecherkunst.)

Der Kupferstecher hat zwey Mittel, Zeichnung und Haltung in den Kupferstich zu bringen: entweder thut ers durch Striche, oder durch bloße Punkte. Bisweilen bedienet er sich blos der einen, oder der andern Art; am öftersten aber vereiniget er beyde. Was kühn und lebhaft gezeichnet, in Licht und Schatten stark gehalten werden soll, wird am besten durch Striche bearbeitet; was fein, weich, und mit den sanftesten Schatten gleichsam nur angeflogen seyn soll, wird am leichtesten mit Punkten bearbeitet. Daher viel Kupferstecher die Gesichter, und überhaupt das Nakende, besonders wenn nur schwache Schatten darauf sind, mit bloßen Punkten bearbeiten, das übrige aber mit Strichen und Schraffirungen. Dieses Punktiren ist also eine Art Miniaturstrich. Es scheinet aber, daß die größten Kupferstecher das völlige Punktiren eines Hauptheiles nicht für gut finden; da sie die Punkte blos als ein Hülfsmittel brauchen, die schwachen Schatten hier und da zu verstärken, und ihre Hauptsorgfalt auf die Striche wenden.

Doch hat man auch ganze Stüke, wo nicht blos das Nakende, sondern das Ganze blos punktirt ist, wodurch sie überhaupt sehr sanft werden, ob es ihnen sonst gleich nicht an Kraft fehlet. Dergleichen Stüke hat man von dem französischen Kupferstecher J. Morin. Bekannt sind auch die blos punktirten, mit dem Punzen eingeschlagenen Stücke des J. Lutma, unter die er selbst die Worte opus mallei gesetzt hat, um anzuzeigen, daß die Punkte mit dem Hammer eingeschlagen worden.

Man hat ganz runde und auch länglichte Punkte, so wie auch die Miniaturmahler entweder durch blos runde, oder länglichte Punkte arbeiten. (*) Einigermaaßen ist auch die so genannte schwarze Kunst eine Kupferstecherey durch irreguläre Punkte.

* *

(*) Ueber das Punktiren giebt nähern Unterricht, das Werk des Abr. Bosse, De la manière de graver S. 76. Ausg. von 1758. — Ueber die ganz punctirten Blätter s. den Art. Kupferstecherkunst, S. 124 u. f. —

## Punkt; punktirte Note.

(Musik.)

Wenn ein Tonsetzer die Geltung einer gewissen Art Noten, sie seyen halbe, viertel, oder noch kleinere Theile des Takts, über ihre Dauer will gelten lassen, so setzet er einen Punkt hinter den Kopf der Note, und dieses heißt denn eine punktirte Note. Insgemein verlängert der Punkt die Geltung der Note um ihre Hälfte, so daß eine halbe Taktnote mit einem Punkt einen halben und noch einen Vierteltakt, die punktirte Viertelnote ein Viertel und noch ein Achtel, muß gehalten werden. Doch giebt es auch Fälle, wo der wahre Vortrag dem Punkt eine noch etwas längere Geltung giebt, wie schon im Artikel Ouvertüre erinnert worden.

# Q.

## Quaderwerk.

(Baukunst.)

So nennet man die Mauern, die von großen, an den Fugen tief ausgefalzten Quaderstüken zusammengesetzt sind, oder doch so aussehen. Denn auch Mauern von gebrannten Steinen können so mit Kalk abgeputzt werden, daß sie wie aus Quaderstüken zusammengesetzt scheinen. Aber die tiefen Fugen müssen schon in die gebrannten Steine eingehauen seyn. Ein Quaderwerk an einem etwas hohen Fuß eines Gebäudes, oder wenn das Gebäude sehr hoch ist, an dem ganzen untersten Geschoß, giebt ihm das Ansehen einer großen Festigkeit. Soll das Gebäude sehr maßiv und doch prächtig seyn, so kann man über ein Geschoß von Quaderwerk ein Geschoß von dorischer Ordnung machen. Nach dieser Art ist das sehr maßive, dabey aber prächtige Zeughaus in Berlin gebaut. An dem Amphitheater in Verona ist die ganze unterste Ordnung von Quaderwerk, und nimmt sich gut aus. Die katholische Kirche in Berlin, ein feines schönes Gebäude, ist von der Plinthe aus bis an das Gebälke durchaus von Quaderwerk; und die Vorhalle von jonischer Ordnung, mit vielem Schnitzwerk zwischen den Säulen, sticht nicht zu stark gegen die ganz unverzierte Mauer von Quaderwerk ab.

## Quarte.

(Musik.)

Ein Intervall von vier diatonischen Stufen, davon zwey ganze Töne sind, und eine einen halben Ton ausmacht; von dieser Anzahl diatonischer Stufen kommt sein Name, der so viel bedeutet, als die vierte Sayte vom Grundton. Die Quarte entsteht durch die harmonische, oder arithmetische Theilung der Octave. Wenn man nämlich zwischen zwey gleichstarke und gleichgespannte Sayten, davon die tiefere 12 Fuß, die höhere 6 Fuß lang wäre, eine dritte, als die harmonisch mittlere *), von acht Fuß setzet, so klinget diese gegen die untere das Intervall der Quinte, und alsdann klinget die obere, gegen diese mittlere, die Quarte. Setzet man aber zwischen die Sayten 12 und 6 eine arithmetisch mittlere 9: so klinget sie gegen die untere die Quarte, die obere aber gegen ihr die Quinte. Hieraus versteht man, was die ältern Tonlehrer sagen wollen, wenn sie sagen, durch die Quinte werde die Octave harmonisch, durch die Quarte arithmetisch getheilet.

Das reine Verhältniß der Quarte gegen den Grundton ist nach der Länge der Sayten wie $\frac{3}{4}$ zu 1; oder kurz, die Quarte wird durch $\frac{3}{4}$ ausgedrükt. Allein da man in der heutigen Musik die einmal gestimmte diatonische Tonleiter für jeden Grundton beybehält, so hat die Quarte auch nicht immer dieses reine Verhältniß von $\frac{3}{4}$ gegen jeden Grundton. Man kann aus unsrer Tabelle der Intervalle **) ihre verschiedenen Verhältnisse sehen, wenn sie vollkommen, klein, oder übermäßig ist. Von der übermäßigen Quarte, die insgemein der

*) S. Harmonisch.
**) S. Intervall.

der Tritonus genennt wird, kommt unten an seinem Ort ein besonderer Artikel vor: sie ist eine Dissonanz, die man gar nicht mehr zur Quarte rechnen kann. Die eigentliche wahre Quarte kann in ihren Verhältnissen sich nicht weit von 3 Viertel entfernen. Hieraus läßt sich schon abnehmen, daß die Quarte ein angenehm consonirendes Intervall, und das nächste an Annehmlichkeit nach der Quinte sey. Dafür ist sie auch von den Alten, ohne Ausnahme, immer gehalten worden.

Hingegen findet man, daß die besten neuern Harmonisten sie meistentheils als eine Dissonanz behandeln, und eben den vorsichtigen Regeln der Vorbereitung und Auflösung unterwerfen, als die unzweifelhaftesten Dissonanzen. Da es aber doch auch Fälle giebt, wo Quarten gänzlich wie Consonanzen behandelt werden, so ist daher unter den Tonlehrern, die die wahren Gründe dieses anscheinenden Widerspruchs nicht einzusehen vermochten, ein gewaltiger Krieg über die Frage entstanden, ob dieses Intervall müsse den Consonanzen oder Dissonanzen zugezählt werden. Und dieser Streit ist bey vielen bis auf diese Stunde nicht entschieden.

Und doch scheinet die Auflösung dieses paradoxen Satzes, daß die Quarte bald consonirend, bald dissonirend sey, eben nicht sehr schwer. Alle ältere Tonlehrer sagen, die Quarte consonire, wenn sie aus der harmonischen Theilung der Octave entstehe, und dissonire, wenn sie aus der arithmetischen entstehe. Andre drüken dieses so aus: die Quarte dissonire gegen die Tonica, hingegen consonire die Quarte, deren Fundament die Dominante der Tonica sey. Beyde Arten des Ausdruks sagen gerade nicht mehr, und nicht weniger, als wenn man sagte, dieser Accord

[Notenbeispiel] klingt gut, und folgender

[Notenbeispiel] klinge nicht gut. Dieses empfindet jedes Ohr.

In beyden Accorden liegt eine Octave, eine Quinte und eine Quarte, wie der Augenschein zeiget. Aber im ersten empfindet man die Quinte in der Tiefe gegen den Grundton, und die Quarte in der Höhe gegen die Dominante des Grundtones; im andern hingegen liegt die Quarte unten, und klinget gegen den Grundton, die Quinte oben, und klinget gegen die Unterdominante, oder die Quarte des Grundtones. Hieraus nun läßt sich das Räthsel leicht auflösen.

Man gesteht, daß im ersten Accord alles consonirend ist. Nun lasse man man den untersten Ton weg, so höret man eine reine und wol consonirende Quarte. Im andern Accord lasse man den obersten Ton weg, so höret man gerade dasselbe Intervall, als im ersten Accord, von dem der unterste Ton weggelassen worden, nur mit dem Unterschied, daß itzt beyde Töne tiefer sind. Ob man aber ein Intervall hoch oder tief im System nehme, dieses ändert seine consonirende oder dissonirende Natur, nach aller Menschen Geständniß, nicht. Hieraus ist also offenbar, daß zwey Töne, die um eine reine Quarte von einander abstehen, für sich allein, ohne Rücksicht auf einen dritten, betrachtet, wirklich consoniren. Demnach ist das Intervall der Quarte, an sich betrachtet, unstreitig eine Consonanz, und sie ist es noch mehr, als die große Terz.

Warum dissonirt aber der zweyte von den angezeigten Accorden, besonders wenn noch in dem Contrabaß auch C angeschlagen würde? Darum, weil ihm die Quinte fehlet, an deren Stelle man eine weniger vollkommene

ne Dissonanz, nämlich die Quarte genommen hat. So bald man einen Ton und dessen Octave höret, vornehmlich, wenn man ihn als eine Tonica, als einen Grundton vernimmt, so will das Gehör den ganzen Dreyklang vernehmen; besonders höret es die Quinte *) gleichsam leise mit, wenn sie gleich nicht angeschlagen wird. Nun zwinget man es aber, hier die Quarte statt der Quinte zu hören, die freylich als die Untersecunde der schon im Gehör liegenden Quinte mit ihr stark dissonirt. Man muß sich also jenen zweyten Accord so vorstellen, als wenn diese Töne zugleich angeschlagen würden,
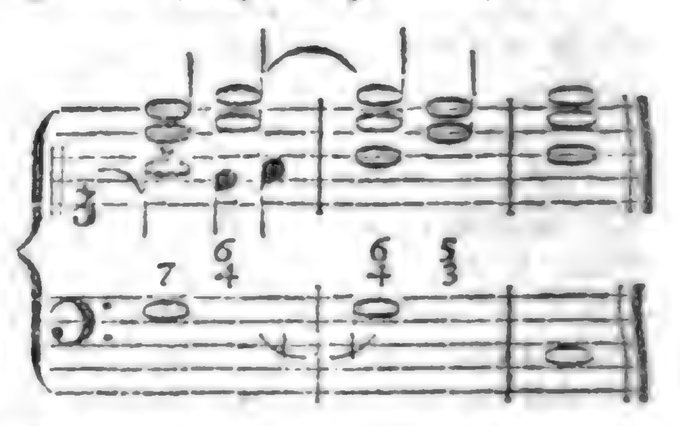
wobey das g nur sehr sachte klänge. Daß dieser Accord dissoniren müsse, ist sehr klar.

Es ist also klar, daß man die Quarte, so consonirend sie auch an sich ist, gegen den Grundton, wegen der Nachbarschaft der Quinte nicht als eine Consonanz brauchen könne. Daher braucht man sie in dieser Tiefe nicht anders, als einen Vorhalt der Terz, wodurch sie allerdings die völlige Natur der Dissonanzen annimmt, und so wie jeder Vorhalt muß behandelt werden. Diese ganz natürliche Auflösung des Räthsels scheinet der scharfsinnige Philosoph Des-Cartes schon angegeben zu haben, obgleich der Streit erst nach seiner Zeit recht hitzig geführt worden ist. Aber freylich bekümmern sich die Tonsetzer selten um das, was ein Philosoph sagt **).

*) S. Klang.

**) Haec (quarta) infelicissima est consonantiarum omnium, nec umquam in cantilenis adhibetur, nisi per accidens et cum aliarum adjumento. Non quod magis imperfecta sit, quam tertia minor aut sexta, *sed quia tam vicina est quintae* et coram hujus suavitate tota illius gratia evanescat. Cartesii Compend. Musices.

Aus diesen vorläufigen Erläuterungen erhellet, daß es bey der Quarte vornehmlich darauf ankomme, ob sie als Quarte des Grundtones, der das Gehör eingenommen hat, in welchem Falle sie eigentlich Quarta toni genennt wird, oder als Quarte eines andern Tones vorkomme. In dem ersten Falle wird sie dissoniren; weil man bey Empfindung der Tonica auch deren Quinte, und meistentheils auch deren Terz, einigermaaßen mit empfindet, da denn das wirkliche Anschlagen der Quarte nothwendig dissoniren muß. Man stelle sich folgenden Gang der Harmonie vor:



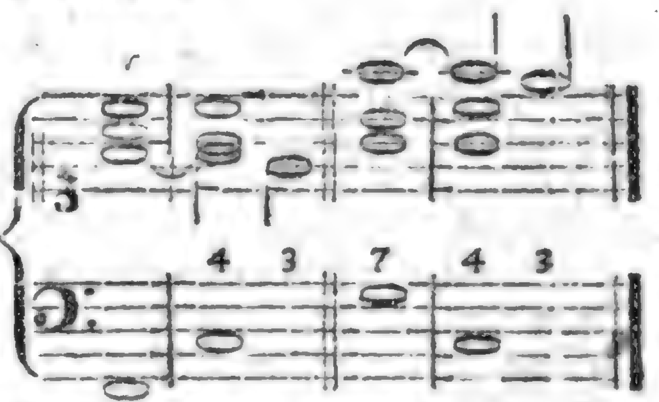

Auf den Niederschlag des ersten der hier gesetzten Takte empfindet das Ohr den wesentlichen Septimenaccord auf G dergestalt, daß zugleich das Gefühl einer zu erwartenden Cadenz in den Hauptton C erwekt wird. Bey diesem Accord fühlt man also, daß auf die erste Harmonie der Dreyklang auf C als die Tonica folgen müsse, und von dieser Tonica wird das Gehör nun zum Voraus eingenommen. Nun folget in der zweyten Zeit des ersten Taktes in den obern Stimmen in der That der Dreyklang der erwarteten Tonica C, mit verdoppelter Terz, und dieses macht, daß man auch im Basse die Tonica C wirklich erwartet. Allein an ihrer Stelle höret man den Ton G fortdauern, weil die Cadenz nach der Absicht des Setzers etwas sollte verzögert werden. Auf diese Weise machen die Töne der obern Stimme gegen den wirklichen Baßton eine

Quarte

Quarte und zwey Sexten. Diese Quarte behält hier ihre consonirende Natur gegen den wirklichen Baßton; weil man hier von der Quinte dieses Baßtones, nämlich d, gar nichts empfindet, da man vielmehr von dem Accord des wahren Grundtones C eingenommen ist, der nothwendig die Empfindung von d ausschließt. Man empfindet hiebey den Accord C nur nicht in seiner beruhigenden Vollkommenheit, weil ihm sein wahres Fundament, seine Tonica im Basse fehlet.

Nun vernimmt man beym Niederschlag des zweyten Taktes im Basse wieder den Ton G, und dessen Octave im Tenor. Dieses erweket das Gefühl einer halben Cadenz aus der Tonica C (die man kurz vorher empfunden hat,) in ihre Dominante G. Hier ist also der Baßton G als die Tonica anzusehen, in welche ein halber Schluß geschieht, und das Gehör wird nun von dieser Tonica eingenommen, und empfindet einigermaaßen seine Quinte und Terz mit. Da aber anstatt dieser beyden Intervalle die Sexte und die Quarte wirklich vernommen werden, so müssen sie nothwendig dissoniren; denn nicht sie, sondern die Quinte und Terz des Grundtones sind erwartet worden. Das Eintreten dieser beyden Consonanzen wird hier nur verzögert, und dadurch, daß Sext und Quart gehört werden, desto lebhafter verlanget. Deswegen müssen nun nothwendig auf der zweyten Zeit des Taktes diese beyden Vorhalte, oder Dissonanzen in ihre Consonanzen, die Sexte in die Quinte, und die Quart in die Terz heruntertreten. Und nun ist das Gehör befriedigt, und vernimmt wirklich, was es gewünscht hatte, den Accord des Dreyklanges auf dem Grundton G. Hier sind also Quart und Sexte, die in dem vorhergehenden Takte consonirten, wahre Dissonanzen, die sich auflösen müssen. Dieses wird nun hinlänglich seyn, die doppelte Natur der Quarte zu erklären.

Da von dem Gebrauch der consonirenden Quarte in dem nächsten Artikel besonders gesprochen wird: so will ich hier fortfahren, blos von der dissonirenden Quarte zu sprechen. So oft die Quarte zum Dissoniren gebraucht wird, ist sie allemal ein Vorhalt der Terz, deren Stelle sie eine Zeitlang einnimmt, um das Eintreten dieser Terz desto angenehmer zu machen. Sie muß demnach, so wie die andern Vorhalte *) auf die gute Taktzeit eintreten, vorher gelegen haben, und ordentlicher Weise auf derselben Baßnote in ihre Consonanz, die Terz, heruntertreten, deren Erwartung sie erwekt hatte, wie an folgenden Beyspielen zu sehen ist.
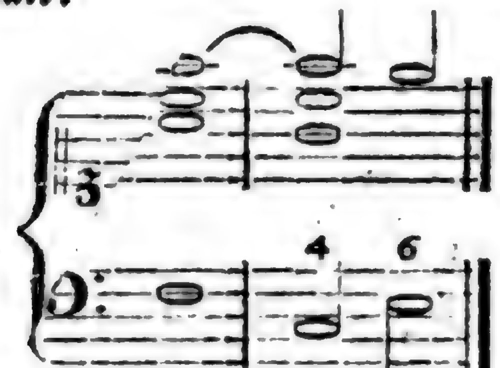



Diese Quarte kann in dem vorhergehenden Accord, durch den sie vorbereitet wird, als ein consonirendes, oder dissonirendes Intervall vorkommen. Deswegen ist die Art ihrer Vorbereitung keiner besondern Regel unterworfen.

Aber von ihrer Auflösung ist zu merken, daß sie zwar nothwendig in die Terz, deren Stelle sie auf der guten Zeit des Takts einnimmt, heruntertreten muß, daß sie aber bisweilen, wegen einer Verwechslung des Grundtones, die im Basse vorgenommen wird, durch diese Auflösung zur Octave wird. Aber diese ist doch im Grunde nichts anders, als

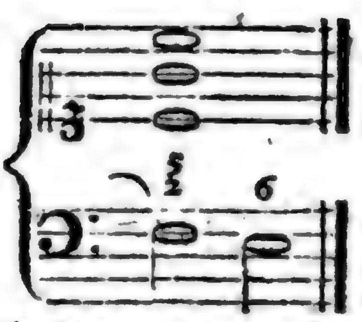
*) S. Vorhalt.

als die wahre Terz des eigentlichen Grundtones, an dessen Stelle im Basse seine Terz genommen worden, wie aus diesem Beyspiel deutlich erhellet:




Hier geschiehet ein Schluß nach C, die Quarte löset sich, wie es seyn muß, in die Terz des Grundtones C auf. Weil aber dieser Schluß nach der Absicht des Tonsetzers nicht in seiner völligen Vollkommenheit seyn sollte, so hat er den Grundton C nicht durch den ganzen Takt behalten, sondern auf seiner schlechten Zeit die erste Verwechslung seines Dreyklanges genommen, und E statt C gesetzet, wodurch die Terz, in welche die Quarte herübergegangen war, zur Octave geworden. Hätte man diese Verwechslung des Grundtones im Basse gleich auf dem Niederschlag vorgenommen, so wäre die Quarte dem Scheine nach zur None geworden, und hätte sich in die Octave des Basses aufgelöst: und eben so wäre sie durch die zweyte Verwechslung des Dreyklanges auf dem Niederschlag, wenn im Basse G statt C genommen worden wäre, zur Septime geworden, und hätte sich in die Sexte aufgelöset.

Noch in einer andern Gestalt erscheinet diese dissonirende Quarte, wenn sie durch Versetzung aus einer Oberstimme in den Baß kommt; da sie alsdenn in eben der Stimme eine Stufe heruntertritt, und den Sextenaccord hervorbringet, dessen Baßton aber die Terz des wahren Grundtones ist, in welche sich die Quarte aufgelöst hat, wie hier:




Man sieht hier gleich, daß im Basse eigentlich der Ton E als die Terz des Grundtones stehen sollte, an dessen Stelle im Niederschlag seine Quarte, die vorher im Basse gelegen hat, beybehalten worden, die nun in die Terz heruntertritt.

Uebrigens ist von dem melodischen Gebrauch der Quartensprünge in dem Artikel **Melodie** gesprochen worden *). In Ansehung einer Folge von mehrern Quarten, die in einer Stimme in gerader Bewegung auf einander folgen, ist einige Vorsicht zu gebrauchen. Hierüber verweisen wir den Leser auf das, was Hr. Kirnberger deshalb angemerkt hat **). Was von der übermäßigen Quarte zu erinnern wäre, ist eben das, was an einem andern Orte von den übermäßigen Dissonanzen überhaupt angemerkt worden †).

* *

Daß die Quarte eine Consonanz sey, wird in der Schrift des Andr. **Papius**: De Consonantiis s. pro Diatesseron, Lib. II. Antw. 1568 u. 1581. 8. behauptet. — Auch handeln von dieser Materie: **Joa. Alv. Frovo** (Discursos sobre a perfelçaon do diathesaron . . . Lisb. 1662. 4. — **Joh. Stille** (In der 2ten Quaest. s. Disputat. philos. cont. Quaest. Miscell. Helmst. 1646. 4.) — **J. Mattheson** (Im 2ten Th. der dritten Eröfnung s. forschenden Orchestre . . . Hamburg 1721. 12.) — S. auch J. Adlungs musikalisches Sieben-

*) III Th. S. 584.

**) S. Kirnbergers Kunst des reinen Satzes S. 5.

†) S. Dissonanz I Th. S. 693 und 597.

bengeslen . . . Berl. 1768. 8. Frage 2 u. f. — —
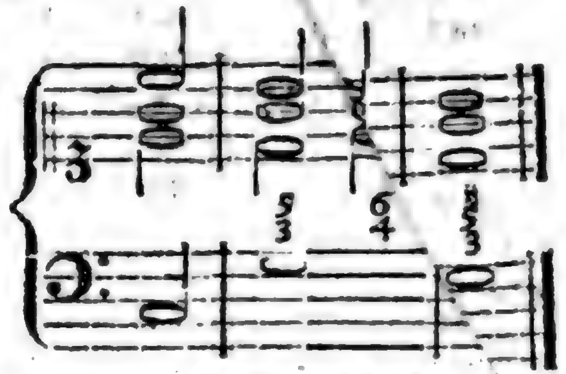
## Quartsextaccord.
(Musik.)

Unter diesem Namen verstehen wir allemal den consonirenden Accord, der die zweyte Verwechslung des Dreyklanges ist *), obgleich auch noch in andern und zwar dissonirenden Accorden Quart und Sexte vorkommen. Die Gestalt des Quartsextaccords und sein Ursprung ist im Artikel Dreyklang hinlänglich beschrieben worden; auch erhellet aus dem nächstvorhergehenden Artikel, warum die Quarte darin nichts dissonirendes habe.

Hier müssen wir zuvörderst zeigen, wie dieser Accord von den dissonirenden Accorden, da Quart und Sexte auch vorkommen, zu unterscheiden sey, weil es wichtig ist, daß man sie nicht mit einander verwechsle.

Man hat aber mehr als ein Kennzeichen, um diese Accorde von einander zu unterscheiden.

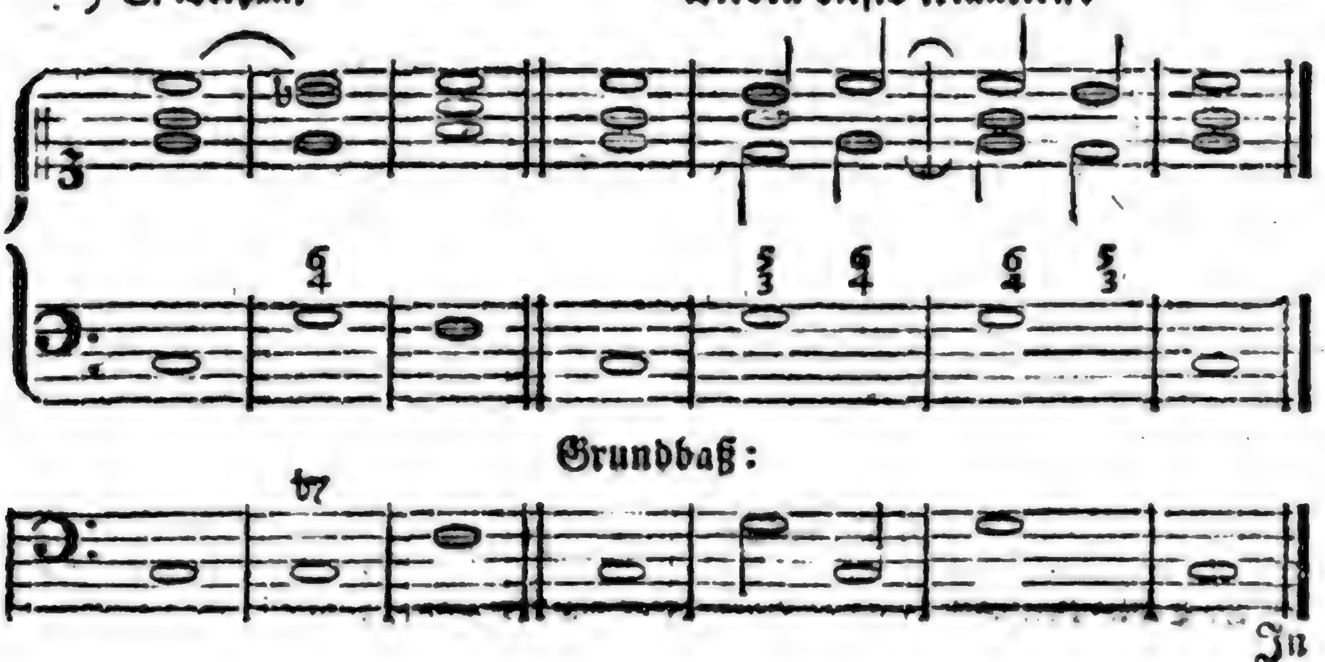
Erstlich kommen Quart und Sexte, wo sie dissonirende Vorhalte sind, nur auf der guten Zeit des Taktes vor, wie es die Natur der Vorhalte erfodert **); so oft man also, den Quartsextaccrod auf der schlechten Taktzeit antrifft, ist es der wahre consonirende Quartsextaccord, wie hier:



Im zweyten Takt geschieht auf den Niederschlag eine halbe Cadenz nach G; und weil man diese wiederholen wollte, so wird sogleich auf der zweyten Zeit des Taktes der Dreyklang auf G verlassen, und an seiner Statt wieder der Accord C in seiner zweyten Verwechslung genommen, worauf im dritten Takt die halbe Cadenz nach G wiederholt wird. Hier ist also der Quartsextaccord consonirend.

Zweytens kann man aus dem Gange der Harmonie beurtheilen, ob die Baßnote, deren Quarte und Sexte in obern Stimmen vorkommen, der wahre Grundton, oder nur eine Verwechslung desselben sey. Im erstern Falle ist die Quarte ein Vorhalt der Terz, und die Sexte ein Vorhalt der Quinte; deswegen geht es in diesem Falle gar nicht an, daß man der Quarte die kleine Terz zugeselle; dieses aber geht an, wenn der Baßton die Dominante des eigentlichen Grundtones ist. Folgende Beyspiele werden dieses erläutern:

*) Dreyklang; Verwechslung.
**) S. Vorhalt.



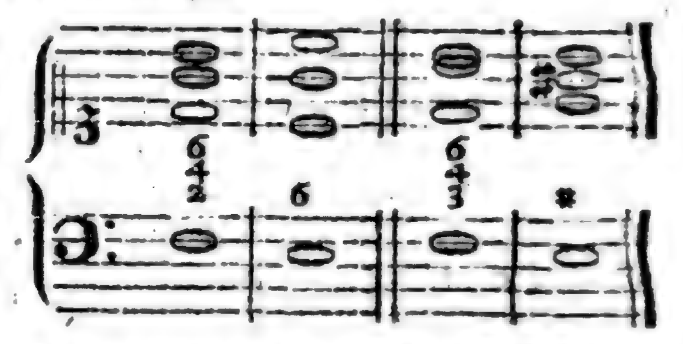

In

In dem ersten Beyspiele fällt es gleich in die Augen, daß eine Cadenz aus C nach F geschähe, und eben daraus erhellet deutlich, daß der Baßton des zweyten Taktes die Stelle des Grundtones C vertrete, mithin der darüberstehende Accord der wahre consonirende Quartsextaccord sey, dem die kleine Terz um so viel schiklicher beygefügt werden kann, da sie die Septime des wahren Grundtones ist, wodurch die Cadenz angekündiget wird.

In dem zweyten Beyspiel sieht man offenbar eine doppelte Cadenz, erst eine halbe in die Dominante der Tonica, die durch Wiederholung bestätiget wird, darauf eine ganze in die Tonica selbst. Also steht im Niederschlag des zweyten Takts der Baßton für sich als eine neue Tonica da, wird aber im Aufschlag wieder verlassen, und vertritt da die Stelle der Tonica C, darum ist dieser Quartsextaccord consonirend. Und hier geht es gar nicht an, daß der Quarte statt der Sexte die Quinte beygefügt werde, welche das Gefühl des Accords C zerstören würde. Im dritten Takt geschieht aufs neue ein halber Schluß nach G. Darum sind Quart und Sexte hier Vorhalte, die sich gleich in ihre Consonanzen auflösen. Hier gieng es nun gar wol an, daß man statt der Sexte bey der Quarte sogleich die Quinte mitgenommen hätte.

Dieses kann hinlänglich seyn, den wahren Quartsextaccord von dem, da Quart und Sexte Vorhalte sind, zu unterscheiden. Nun giebt es aber noch zwey Accorde, da Quart und Sexte ebenfalls vorkommen, und die, obgleich diese beyden Intervalle darin consoniren, doch dissonirende Accorde sind. Sie entstehen aus der zweyten und dritten Verwechslung des wesentlichen Septimenaccords *), und haben insgemein neben der Quarte, im ersten Falle die Terz, im andern die Secunde bey sich, welche da die eigentlichen Dissonanzen sind. Diese Accorde sind also aus den Bezifferungen $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ leicht zu erkennen.

Eine besondere Erwähnung aber verdienet der consonirende Quartsextaccord, der aus dem verminderten Dreyklang durch Verwechslung der Baßnote entsteht; denn darin wird die Quarte über ihr reines Verhältniß vergrößert, und erscheinet wie der Tritonus, ob sie gleich seine dissonirende Natur nicht annimmt. Folgendes Beyspiel wird dieses erläutern *):



Hier kommt in beyden Beyspielen dieselbe große oder übermäßige Quarte F - h vor; im ersten Fall ist sie der wahre Tritonus, dissonirt und muß nothwendig wie jede übermäßige Dissonanz in der Auflösung einen Grad über sich treten; im andern Beyspiel hingegen ist sie nur eine große Quarte, die keiner Auflösung in einen andern Ton bedarf.

Der Grund einer so merklich verschiedenen Behandlung desselben Intervalls ist klar genug. Im ersten Beyspiel geschieht ein Schluß nach C von der Dominante G, die die große Terz und die wesentliche Septime bey sich hat, wie dieses beym ganzen Schluß seyn muß. Nun ist durch Verwechslung die Septime in den Baß gekommen. Hier ist nun F die eigentliche Dissonanz, darum tritt es auch einen Grad unter sich. Der Ton

*) S. Septimenaccord.

*) S. Kirnbergers Kunst des reinen Satzes S. 59.

Ton h aber im Discant kann, obgleich durch das Heruntertreten des F die Dissonanz des Tritonus aufgelöst worden, nicht frey fortschreiten, sondern muß, wie jede übermäßige Dissonanz, nothwendig einen Grad über sich treten, weil sie das Subsemitonium der neuen Tonica ist. Da sie aber im zweyten Beyspiel in ganz anderer Verbindung steht, bedarf sie dort keiner Veränderung. Nämlich in diesem zweyten Beyspiel geschieht der Schluß nach E, als der Dominante von A; durch Verwechslung aber ist im Basse, statt des Grundtones H, seine kleine, aber natürliche Quinte F genommen worden. Hier ist a die wahre Dissonanz, als die Septime des eigentlichen Grundtones, und wenn man will auch F, in sofern das h in der obern Stimme dagegen wie der Tritonus klingt. Darum treten auch diese beyden Töne einen Grad unter sich; das h im Diskant aber, als die wahre Octave des eigentlichen Grundtones, bedarf keiner Auflösung, sondern bleibet, als die Quinte des folgenden Grundtones, auf ihrer Stelle.

Nun kommen wir nach dieser Ausschweifung auf die Betrachtung des eigentlichen Quartsextaccords wieder zurück, um einige Anmerkungen über seinen Gebrauch zu machen. Dieser Accord hat in den obern Stimmen den Dreyklang, und unterscheidet sich von dem eigentlichen vollkommenen Dreyklang nur durch den Baßton, der hier mit den obern Stimmen weniger harmonirt, oder consonirt. Da nun der vollkommene Dreyklang, besonders der auf der Tonica, nicht wol anders als zum Anfang und zum völligen Schluß kann gebraucht werden *), so giebt der Quartsextaccord den Vortheil, daß man in der Mitte einer Periode die zum vollkommenen Dreyklang der Tonica gehörigen Töne nach Belieben in den obern Stimmen brauchen kann, ohne das Gehör zu sehr zu befriedigen, oder den Zusammenhang mit dem folgenden zu unterbrechen. Er ist also besonders im Anfang eines Stüks, wo es nöthig ist, daß zu genauer Bestimmung der Tonart vorzüglich die sogenannten wesentlichen Sayten gehöret werden, nützlich zu brauchen. Also dienet dieser Accord zu Verlängerung einzeler melodischer Sätze, und zu Vermeidung der Ruhepunkte. Aber eben deswegen kann man ihn gleich im Anfang, wo das Gehör von dem Dreyklang der Tonica muß eingenommen, und am Ende, wo es in Ruhe muß versetzt werden, nicht brauchen.

Was aber sonst über den Gebrauch und die Behandlung dieses Accords zu sagen wäre, ist in Herrn **Kirnbergers Kunst des reinen Satzes** *) so vollständig angezeiget, daß es überflüßig wäre, hier etwas davon zu wiederholen, da jeder, der über die Wissenschaft der Harmonie Unterricht bedarf, dieses Werk vor allen andern nöthig hat.

*) S. Dreyklang.

*) S. 50 u. ff.

## Quartet; Quatuor.

(Musik.)

Das erste dieser beyden Wörter bezeichnet ein Singestük von vier concertirenden Stimmen, dergleichen bisweilen in Kirchenstüken, auch in Opern vorkommen. Was das Duett für zwey Stimmen ist, das ist das Quartet für viere. Das andre Wort wird zur Benennung der Instrumentalstüke von drey concertirenden Stimmen, und einem Basse, der, wenigstens bisweilen, auch concertirt, gebraucht.

Weil in diesen Stüken drey oder vier Hauptmelodien sind, deren jede ihren

ihren guten Gesang haben muß, ohne daß eine die andere verdunkele, so ist dieses eine der allerschwersten Arten der Tonstüke, und erfodert einen im Contrapunkt vollkommen geübten Meister. Die Stimmen müssen verschieden seyn, und doch nur ein Ganzes ausmachen. Da keine Stimme über die andere herrschen darf, und doch nicht alle zugleich in einerley Sätzen fortgehen können: so müssen sie nothwendig in Vortragung der Hauptgedanken mit einander abwechseln. Indem aber eine Stimme eine Weile herrscht, so müssen doch die andern eine gefällige und zusammenhangende Melodie behalten. Die Nachahmungen sind dabey unentbehrlich, weil die allzugroße Verschiedenheit der Stimmen nothwendig entweder einen gar zu sehr einfachen Gesang, dergleichen die vierstimmigen Chorale sind, erfoderte, oder widrigenfalls ein gar zu verworrenes Ganzes hervorbringen würde. Pausiret eine Stimme, so muß sie nicht als eine begleitende Stimme, sondern als eine vor sich bestehende Melodie wieder eintreten. Es verstehet sich von selbst, daß der Satz dabey vollkommen rein seyn müsse. Man kann ohne Bedenken die in einigen Graunischen Opern vorkommenden Terzette auch als Muster für diese Art anpreisen. Quanz empfiehlt als Muster guter Quatuor sechs Stüke von Telemann, die uns nicht bekannt sind *).

*) S. Quanzens Anleitung zum Flötenspielen XVIII. Hauptst. §. 45.

* *

**Quartetten od. Quadros** überhaupt sind, unter mehrern gesetzt worden, von: Telemann, Hertel, C. F. Abel, J. Bauer, Beretta, L. Boccherini, C. Breunig, B. Bruni, Bullant, Cambini, Capron, Capuzzi, Ign. Celonietto, Chartrain, Giovb. Cirri, Devienne (für die Flöte) Ernst Eichler, Phil. Enslin, Mich. Esser, Jos. Viala, Ign. Fränzl, G. Franciscoani, Casp. Fritz, Fritzleri, Gaspard, F. Leop. Gaßmann, Gebauer, Gebart, J. Gehot, Ch. St. George, Mainzer, Guillon, S. Haydn, J. A. Hamberger, J. Herschell, Hofmayer, R. Hoffstetter, L. Hofmann, F. Hofmeister, P. Huber, Jadin, J. G. Janitsch, Janson, F. J. Kaa, A. Kammel, M. Kerzell, Kirmayr, Kohl, J. B. Kolb, Kospoth, L. Kotzeluch, J. A. Kreußer, Joh. Kühler, Küfner, Lachnith, Laudmann, J. F. B. Lang, J. G. Lang, Lauriétti, Leudorf, J. L. Loisel, Ant. Lorenzeti, Joh. Martini, M. J. Matthieu, Meunier, Michaelis, Jos. Michel, J. C. Moeller, E. C. Merheim, Mortellari, J. F. Mosel, W. A. Mozart, Vanhal, Gossec, Stamitz, Aspelmeyer, Avaux, Avoglio, Graf, Riedt, u. v. a. m.

# Quinte.

(Musik.)

Ein Intervall, das aus fünf diatonischen Stufen besteht, C-G, daher es seinen Namen hat. Von diesen fünf Stufen sind drey von einem ganzen, eine von einem halben Ton. Die eigentliche reine Quinte bekommt man, wenn man zwischen zwey um eine reine Octave von einander abstehenden Tönen, die harmonische Mitte nimmt *). Dadurch erhält man einen Ton, dessen Verhältniß gegen den Grundton $\frac{2}{3}$ ist.

Dieses Verhältniß zeiget, daß die Quinte nach der Octave die vollkommenste Consonanz ausmache, und daß es nicht möglich sey, zwischen einem Grundton und dessen Octave einen Ton zu finden, der so vollkommen, als die Quinte mit dem Grundton harmonire. Sie hat überdem noch den Vortheil, daß sie zugleich gegen die Octave des Grundtones eine vollkommene Consonanz ausmacht, weil diese Octave die Quarte von der Quinte des Grundtones ist.

Wegen

*) S. Quarte.

Wegen der sehr guten Harmonie aber, die dieses Intervall sowol mit dem Grundton, als seiner Octave hat, verträgt es auch keinen merklichen Mangel; das ist, die Quinte leidet nicht, daß ihr an ihrer reinen Stimmung etwas merkliches fehle *). Eine Quinte, die schon um das gemeine Comma $\frac{80}{81}$ zu tief ist, hat schon eine zu merkliche Unvollkommenheit, da doch die Terzen diesen Mangel oder Ueberfluß noch gut vertragen **).

Weil nun unser diatonisches System so eingerichtet seyn muß, daß jeder der verschiedenen Töne der Octave zu einem Grundton muß können genommen werden, der so viel möglich seine reinen Consonanzen habe: so war bey der Einrichtung des Systems vornehmlich darauf zu sehen, daß jeder Ton seine ganz reine, oder doch beynahe ganz reine Quinte bekomme. Denn ganz vollkommen rein können nicht alle Quinten der zum System gehörigen Töne seyn; weil sonst die Octaven, die absolut rein seyn müssen, mangelhaft werden würden †).

Aus diesem Grunde habe ich in gegenwärtigem Werke das System nach der Kirnbergerischen Temperatur allen andern vorgezogen; weil darin von den zwölf Tönen, neun ihre gänzlich reinen Quinten haben; eine so nahe rein, daß kein menschliches Ohr einen Mangel darin zu empfinden vermag; so daß überhaupt nur zwey temperirte Quinten darin vorkommen, denen es aber an der gänzlichen Reinigkeit bey weitem an keinem Comma von $\frac{80}{81}$ fehlet. Diese Vollkommenheit habe ich in keinem andern System entdeket; es sey denn, daß man zugleich gar zu viel sehr unreine, folglich unbrauchbare Terzen zulassen wolle, vermittelst welcher alle Quinten beynahe ganz rein erhalten werden können. Unter den ältern Tonarten, die man noch in Kirchenstüken nach der alten Art braucht, konnte der Ton H gar nicht als ein Grundton gebraucht werden, weil ihm die Quinte ganz fehlte. Denn das Intervall H-f oder die dem H zugehörige Quinte, dessen Verhältniß $\frac{45}{64}$ ist, macht eine schwere Dissonanz aus, die, um einen halben Ton von der Quinte abweicht, folglich gar nicht als Quinte gebraucht werden konnte. Daher hat auch dieses Intervall den Namen der falschen Quinte bekommen, wovon wir hernach besonders sprechen werden.

Die Quinte kann also nicht, wie die Terzen und Sexten, groß oder klein seyn; nur in einem einzigen besondern Falle hat ein consonirender Dreyklang eine kleine Quinte; ihr Ursprung, und warum sie als eine Consonanz kann gebraucht werden, wird an einem andern Orte *) erläutert, und wie sie von der falschen Quinte zu unterscheiden sey, im Artikel falsche Quinte deutlich gezeiget werden.

Die Quinte hat ihren eigentlichen Siz in dem Dreyklang. Denn die Quinte, welche in dem Quintsextaccord vorkommt, ist eigentlich als eine Septime anzusehen, wie aus dem Artikel über diesen Accord zu sehen ist. Wegen der sehr befriedigenden Harmonie der Quinte, gegen den Grundton, gilt auch, wiewol in einem etwas geringern Grade, von ihr, was wir von der Octave angemerkt haben, daß man sie in der obersten Stimme mitten im Zusammenhang melodischer Sätze nicht so oft, als weniger consonirende Intervalle anbringen könne **).

Weil die Quinte nach der Octave die vollkommenste Harmonie hat, so sind auch in der Fortschreitung des Basses die Sprünge, da die Stimme um



*) S. Consonanz I Th. S. 574.
**) S. Rein.
†) S. Temperatur.

*) S. Verminderter Dreyklang.
**) S. Octave.

Digitized by Google

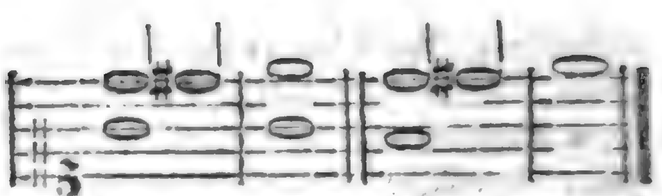
um eine Quinte steigt oder fällt, diejenigen, die am meisten beruhigen; deswegen werden sie bey Schlüssen, oder Cadenzen gebraucht. Besonders ist der Fall von der Quinte des Tones in dem Ton herunter völlig befriedigend, und wird zu ganzen oder vollkommenen Schlüssen gebraucht; der Sprung aber vom Grundton in seine Quinte ist es etwas weniger, und wird zur halben Cadenz gebraucht *). Wenn man also diese Sprünge brauchen will, ohne eine sehr merkliche Ruhe zu bewirken, so muß man nothwendig durch Einmischung dissonirender Töne, oder durch andere merkliche Verminderung der Harmonie, das Gefühl dieser Ruhe zernichten.

Die Quinte wird in Absicht auf den Hauptton, aus welchem ein Stük, oder eine Hauptperiode desselben gesetzt ist, die Dominante genennt.

Es ist vorher erinnert worden, daß die Quinte nicht, wie die weniger vollkommenen Consonanzen, groß und klein vorkomme, sondern immer in ihrem reinen Verhältniß $\frac{2}{3}$ oder doch sehr wenig davon abweichend vorkommen müsse. Dennoch findet man nicht selten übermäßige Quinten, wie C-gis und dergleichen, deren Ursprung und Beschaffenheit wir erklären müssen.

Diese übermäßige Quinte ist, wie einige andere übermäßige Intervalle, in der neueren Musik dadurch aufgekommen, daß man gewisse melodische Fortschreitungen dadurch reizender zu machen suchte, daß man, anstatt den folgenden Ton unmittelbar zu nehmen, sich des unter ihm liegenden halben Tones, als eines Leittones bediente. Folgendes Beyspiel zeiget zwey solche Fortschreitungen, die erste durch die übermäßige Quinte, die andre durch die übermäßige Sexte.

*) S. Cadenz.
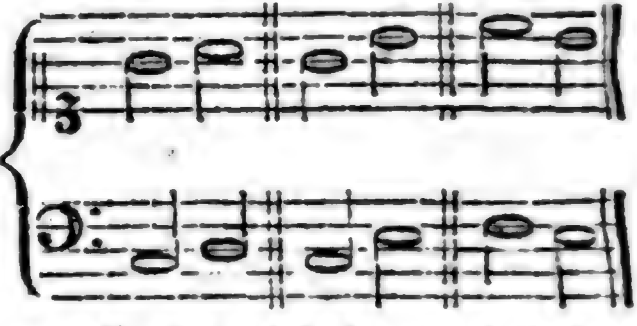


Hier wird im ersten Takt statt der reinen Quinte d, eine erhöhte dis genommen, weil dieser Ton das Subsemitonium des folgenden ist, das ihn, als sein kräftigster Leitton, zum Voraus ankündiget. Eigentlich kann man nicht sagen, daß diese übermäßige Quinte eine Consonanz sey: sie dissonirt stark, und erwekt eben deswegen das Verlangen nach dem darüber liegenden halben Ton.

## Quinten.

(Musik.)

Eine besondere Betrachtung verdienen die Quinten in der Fortschreitung nach gerader Bewegung, wovor die Anfänger der Setzkunst, als vor einem der wichtigsten Fehler gewarnet werden.

Es ist nämlich eine Sache, die sich leicht empfinden läßt, daß zwey oder mehr in gerader Bewegung auf einander folgende Quinten, wie aus nachstehendem Beyspiel zu sehen ist:



etwas widriges haben, und deswegen als ein Hauptfehler gegen den Satz verboten werden.
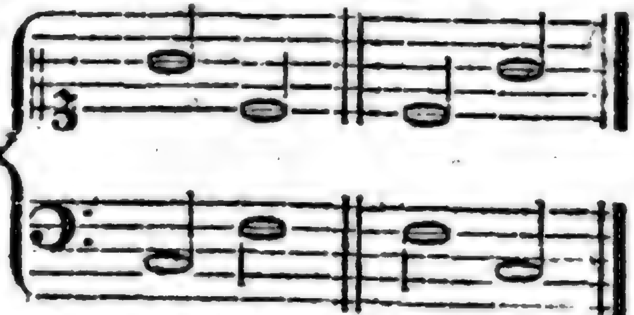
Es haben viel Theoristen versucht, den wahren Grund der so mißfälligen Wirkung dieser Fortschreitung anzugeben. Aber es scheinet noch immer, daß Huygens den Grund davon am richtigsten angegeben habe, da er angemerkt, daß durch eine solche Fortschreitung das Ohr über die

die Modulation ungewiß werde; indem die so auf einander folgenden Accorde wirklich zwey Tonarten anzeigen. Diese scharfsinnige Anmerkung dieses großen Mannes verdienet hier wörtlich angeführt zu werden. „Fragt man, sagt er, unsere Musikverständige, warum es ein Fehler sey, zwey Quinten nach einander zu setzen: so sagen einige, es geschehe, um die zu große Annehmlichkeit, die zwey so lieblich klingende Consonanzen machen, zu vermeiden; andre sagen, man müsse in der Harmonie sich der Mannichfaltigkeit befleißigen. — Aber vielleicht werden die Einwohner irgend eines Planeten, des Jupiters oder der Venus, diesen wahrhafteren Grund hiervon angeben: daß in der geraden Fortschreitung von einer Quinte zur andern, so etwas geschehe, als wenn man plötzlich den Ton verändert hätte; daß die Quinte nebst der unter ihr liegenden Terz, die das Gehör, wenn sie auch nicht angeschlagen wird, doch hinzusetzet, den Ton völlig bestimmen, eine so plötzliche Abänderung desselben aber dem Gehör natürlicher Weise unangenehm und hart vorkommen müsse; wie denn überhaupt die Fortschreitung von einem consonirenden Accord auf einen andern, der kein Intervall mit ihm gemein hat, allemal (es sey denn blos im Durchgange,) hart klinget *).“

*) Si enim ex nostris Musicis quaeras, cur consonantia Diapente post aliam similem vitiose ponatur, dicent alii, nimiam dulcedinem devitari, quae ex gratissimae consonantiae iteratione nascatur; alii varietatem in harmonicis sequendam esse. — At Jovis aut Veneris incola forsitan veriorem hanc causam demonstrabit: quod a Diapente ad aliam deinceps pergendo, tale quid fiat, ac si repente toni statum immutemus, cum Diapente una cum interjecto ditoni sono (qui, si desit, mente suppleatur,) toni speciem certo constituat: hujusmodi vero subita commutatio auribus merito injucunda inconditaque judicetur; cum etiam in universum ea plerumque durior accidat, (praeterquam in transitu,) quae fit a tribus sonis consonis ad trium aliorum harmoniam, nullo priorum manente. Hugenii Cosmotheoreas L. I. Oper. Varior. T. III. p. 685.

Diesem Grunde kann man noch den beyfügen, daß diese vollkommene Consonanz, besonders wenn sie in der obersten Stimme gehört wird, eine Art von Ruhepunkt macht, der nicht unmittelbar darauf wieder vorkommen kann, ohne den Zusammenhang der Melodie ganz aufzuheben. Der genaue melodische Zusammenhang wird durch Abwechslung der Dissonanzen und der minder vollkommenen Consonanzen, nämlich der Terzen und Sexten, bewirkt; deswegen auch die in gerader Bewegung auf einander folgenden Octaven etwas widriges haben, und selbst eine solche Folge von Quarten nicht ohne Vorsichtigkeit kann gebraucht werden *).

Deswegen werden also zwey nach einander folgende Quinten stufen- und sprungweise, auf- und absteigend, als wesentliche Fehler des Satzes verboten. Selbst in entgegengesetzter Bewegung, als so:

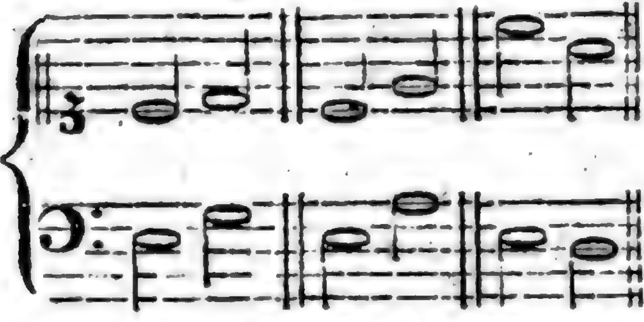


werden sie nicht anders, als in sehr vollstimmigen Sachen erlaubt, wo der Reichthum der Harmonie den Fehler etwas bedeckt. Sogar in den Fällen, wo die Quinten nicht einmal wirklich gehört werden, sondern sich nur in der Einbildungskraft, da man sie als Uebergänge sich vorstellt, klingen, haben sie diese Wirkung, und wer-

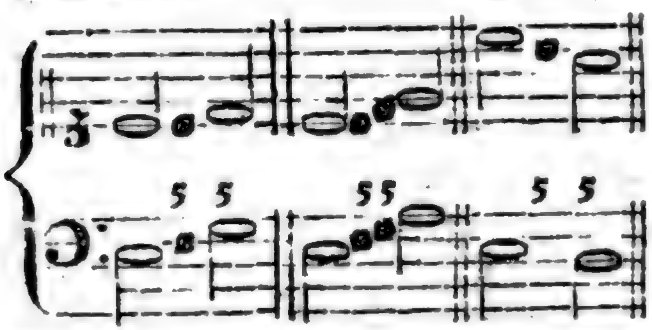


*) S. den Artikel Quarte am Ende.

werden alsdann verdekte Quinten genennt. Sie entdeken sich leichte, wenn man das Intervall der nächsten, durch einen Sprung auf einander folgenden Töne, durch die dazwischen liegenden Töne ausfüllt, wie in diesem Beyspiele zu sehen ist. Folgende drey Fortschreitungen:
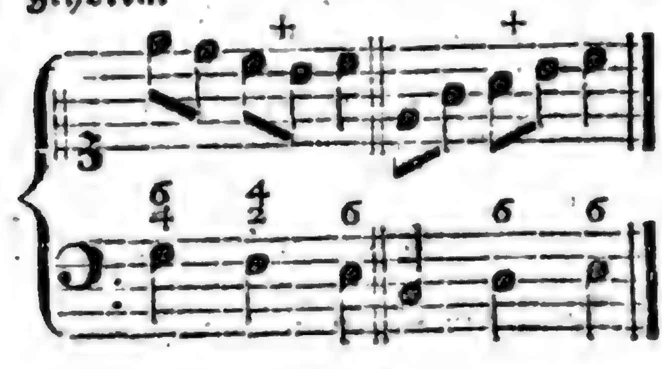


klingen eben so, als wenn die zwischen den Sprüngen fehlenden Töne auch gehört werden, wie im folgenden:




Also müssen auch dergleichen verdekte Quinten vermieden werden.

Sobald aber von zwey nach einander folgenden Quinten eine nur durchgehend ist, und gar nicht als ein zur Harmonie des Baßtones gehöriger Ton vorkommt: so verlieret sie natürlicher Weise auch ihre schlechte Wirkung. Deswegen sind folgende Quintenfortschreitungen gar nicht verboten, weil die mit + bezeichneten Quinten, wie der Augenschein zeiget, gar nicht zur Harmonie des Basses gehören.




(*) Sieben Schriften über die Frage, warum zwey unmittelbar in der geraden Bewegung auf einander folgende Quinten und Octaven nicht wohl ins Gehör fallen? . . . in Mizlers Musikal. Bibl. Bd. 2. Th. 2. S. 8 u. f.

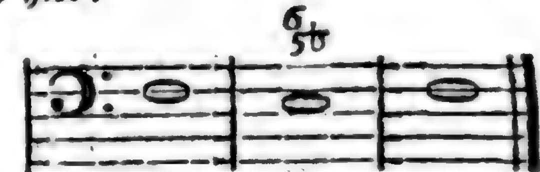
## Quinte (falsche.)

Von diesem dissonirenden Intervall, das die falsche Quinte genennt wird, ist vorher im Artikel Quinte Erwähnung gethan worden. Sie entstehet aus der wesentlichen kleinen Septime, auf einer Dominante, von der ein Schluß in ihre Tonica gemacht wird, wenn im Basse durch Verwechslung anstatt dieser Dominante ihre Terz gesetzt wird; nämlich:

wenn anstatt

dieses gesetzt wird

oder wo man in dem wesentlichen Septimenaccord anstatt der großen Septime die kleine nehmen muß, um die folgende Tonica anzukündigen, wie hier:



wo der Quintsextenaccord die Verwechslung des Accords der kleinen Septime auf C als der Dominante von der folgenden Tonica F, ist.

Aus dem Ursprung dieses Accords der falschen Quinte ist offenbar, daß der Baß im nächsten Accord um einen Grad über sich trete, weil auf diese Weise der Schluß in die neue Tonica erhalten wird.

Aus

Aus dieser Fortschreitung ist die falsche Quinte, wenn sie auch die natürlicher Weise zu ihr gehörige Sexte nicht bey sich hat, zu erkennen, und von der kleinen Quinte des verminderten Dreyklanges zu unterscheiden. Nämlich; da der verminderte Dreyklang, in welchem die kleine (von der falschen wohl zu unterscheidende) Quinte vorkommt, seinen Sitz auf der großen Septime einer harten, und auf der Secunde einer weichen Tonart hat *), so ist seine Fortschreitung beym Schluß nothwendig so, daß der Baß um vier Grade über sich in die Dominante der Tonica, in die man schliessen will, trete. Daher sind die zwey Fälle, wo auf derselben Baßnote 5b, einmal als die kleine Quinte, und ein andermal als die falsche Quinte vorkommt, aus der Fortschreitung des Basses leicht zu unterscheiden. Folgende Beyspiele werden die Sache völlig klar machen:

5b 5b

Daß hier im ersten Beyspiel die 5b, die kleine Quinte des verminderten Dreyklanges, und nicht die dissonirende falsche Quinte sey, erhellet aus dem Schluß nach D mol, auf deren Secunde der verminderte Dreyklang natürlich ist; weswegen er auch auf dem Ton E zur Ankündigung, daß ein Schluß nach D mol geschehen werde, gebraucht worden **). Darum mußte nun der Baßton E vier Grade über sich treten, um auf die Dominante der Tonica, dahin man schließen wollte, zu kommen. Hätte man aber die erste Verwechslung des Accords auf der Dominante nehmen wollen, so würde die Fortschreitung von E drey Grade unter sich gegangen seyn.

Daß die im zweyten Beyspiele vorkommende Quinte 5b nicht die kleine, sondern falsche Quinte sey, welche die Sexte bey sich haben könnte, ist aus dem Schluß nach F offenbar, welcher anzeiget, daß der vorletzte Accord der Septimenaccord auf C, als der Dominante von F, seyn müsse, folglich die da vorkommende Quinte den Quintsextenaccord auf E, oder den Accord der kleinen Septime auf C anzeige.

Ueberhaupt ist hieraus auch zu sehen, daß die Quinte, sie sey natürlich klein, oder zufällig, durch 5b angedeutet, wenn sie auf dem dritten Accord vor dem Schlusse vorkommt, die kleine Quinte, und wenn sie auf dem vorletzten Accord vorkommt, die falsche Quinte sey, die sich in die große Terz der neuen Tonica auflösen müsse, da jene einen freyen Gang hat.

Nach diesen Erläuterungen ist über den Accord der falschen Quinte nichts weiter zu erinnern, als was von dem eigentlichen Quintsexten-accord im nächsten Artikel gesprochen wird.

## Quintsextaccord.

(Musik.)

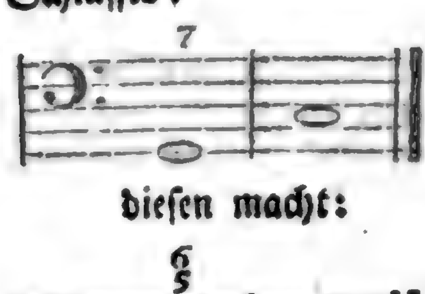
Ein auf der Dominante des folgenden Grundtones vorkommender dissonirender Accord, darin die Quinte und Sexte des Baßtones zugleich angeschlagen werden. Er ist eigentlich die erste Verwechslung des wesentlichen Septimenaccords, der zum Schluß in eine Tonica gebraucht wird *). Er hat seinen eigentlichen Sitz

*) S. Tonart; Verminderter Dreyklang.

**) Man sehe den Art. Ausweichung im I Th. wo das auf der 28 Seite stehende Beyspiel eines Schlusses nach D mol, mit dem hier angeführten, auf einerley Grund beruhet, obgleich dort die Bezifferung und Fortschreitung anders ist.

*) S. Septimenaccord.
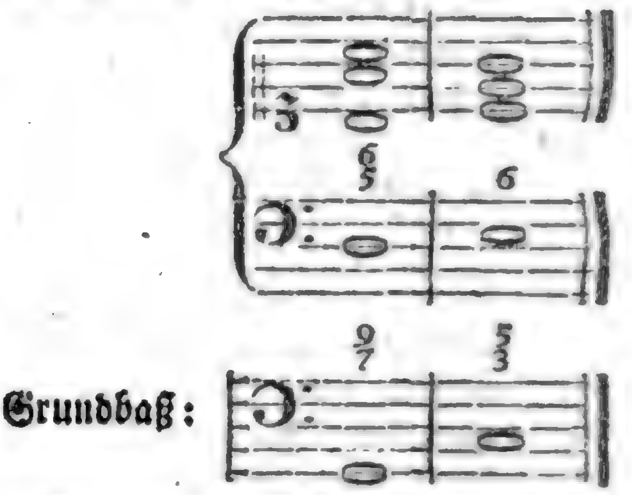
Sitz auf der großen Septime, oder dem Subsemitonium des gleich darauf folgenden Grundtones; nämlich wenn man anstatt des hier folgenden Schlusses:



diesen macht:

Was aber über diesen Accord zu sagen ist, findet sich bereits in den Artikeln Ausweichung, Cadenz und Septimenaccord; und was vom Gebrauch der wesentlichen Septime gesagt worden, gilt hier von der Quinte, sie sey die eigentliche, oder die falsche Quinte, weil sie die eigentliche Septime des Grundtones ist.

Wir haben also hier weiter nichts anzumerken, als daß noch andre Accorde mit Quinte und Sexte vorkommen, die von diesem ganz verschieden sind. Nämlich erstlich ein Accord, der aus dem Accord der Septime und None entsteht, wenn anstatt des wahren Grundtones dessen Quinte in den Baß gesetzt wird. In diesem Accord ist nicht die Quinte, wie in dem ächten Quintsextaccord, sondern die Terz des Baßtones die Dissonanz; die Quinte aber ist die eigentliche None des Grundtones, wie aus folgendem Beyspiele deutlich erhellet:




Zweytens kommt in den Werken der französischen Tonsetzer ein Quintsextaccord vor, den sie für einen wesentlich dissonirenden Accord zu halben Cadenzen brauchen. Hievon ist in einem eigenen Artikel das Nöthige gesagt worden *).

## Quintetto; Quinque.

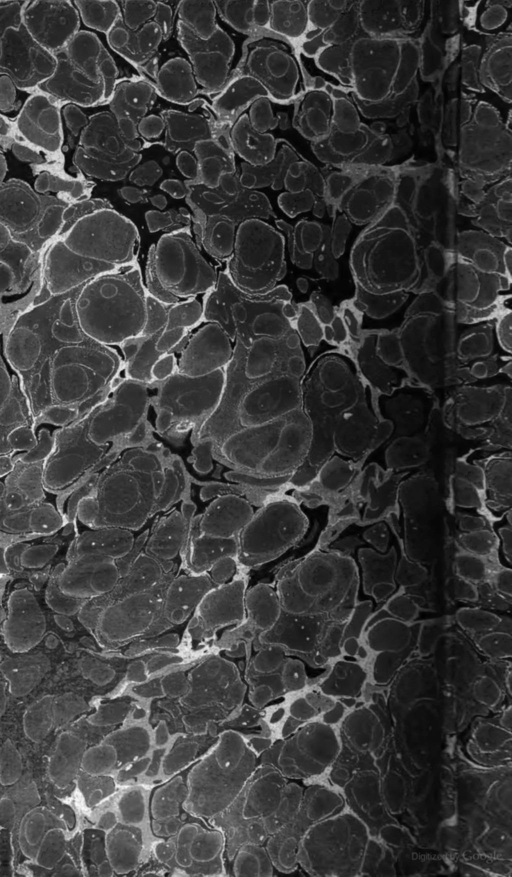
(Musik.)

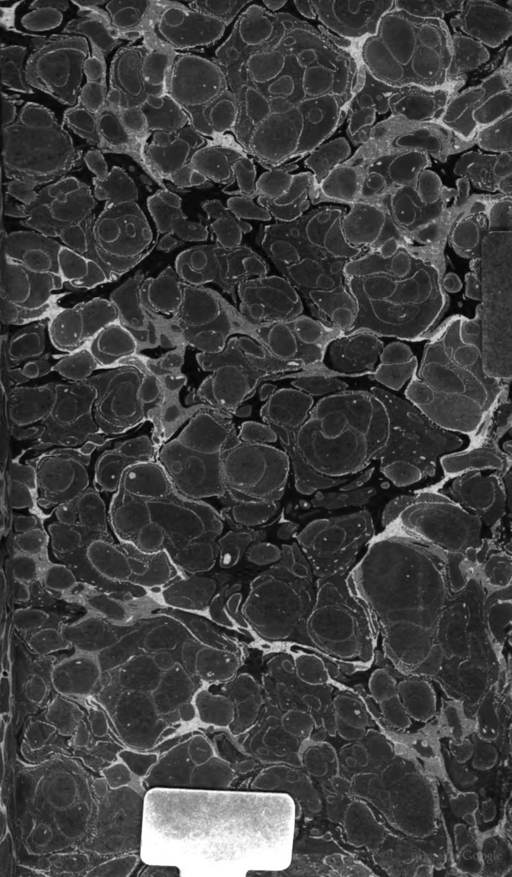
Was die schon in einem besondern Artikel beschriebenen Quartette und Quatuor in Ansehung vier concertirender Stimmen sind, sind diese in fünf Stimmen. Also kann das, was über jene angemerket worden, auch auf diese angewendet werden.

*) S. Sexte (dissonirende).



Digitized by Google


Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google